

مِنْ دَارِ الْحَلْقَةِ عِنْ تِلْمِيذِ الْأَذْنَى



دار التراث العربي  
LITERARY HERITAGE LIBRARY

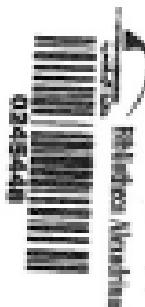
تأليف

عَبْدُ الرَّحْمَنِ الْمَنْفِعِ تَلْفِيقَهُ

كتابات - مقالات - دراسات - ندوة

١٩٧٨

دار التراث العربي للطباق والنشر  
بالقاهرة





**مدخل إلى علم الجمال الآدبي**

النهايات ١ . . ٢

المرحوم عبد الرحمن على  
الظاهرية

# مدخل إلى عالم الحمال الأذربيجاني

تأليف

جعفر المنيع تلخيص  
كتابات أدبية - معاصرة

١٩٧٨





## مقدمة



شهد القرن اللاحق تحول الأنظار الفلسفية التأملية حول ظواهر المجتمع والإنسان وال تاريخ إلى علوم تسعى إلى تبيين موادها وربط ماضيها . ووصل بعض هذه العلوم - حول منتصف هذا القرن العشرين - إلى درجة طالبة من القديم للبعض وإلى ناتج يهدى بها تاريخ العلم . ويمكن القول إن تاريخ العلم اليوم أصل - في تقدير كثيرون من المطهار ودرساها - الناتج الذي يتوصل إليها العلماء ، محل التأملات التي كان يصوغها الفلاسفة والمعنى . وليس الكلام هنا عن أن دور الفلسفة قد انتهى أو لم ينته ، فهذا حديث آخر ، وإنما الكلام عن أن (فلسفة كل علم) أصبحت تفرض عمل (ناتج) يتوصل إليها العلماء بمهام تبيين مادة هذا العلم وتبيين ملخص ملائم لدرس هذه المادة . والظاهرة الجديدة هي (العادة) التي يدور حولها المفهوم العلوي اليوم ، تبيينها والوصول إلى ملخص ملائم لطبيعتها . ولقد تناول علم في المستقبل لدرس ظواهر أخرى ، ولكن علم الغن - اليوم - هو آخر العلوم .

وقد حاولت في بحث سابق<sup>(١)</sup> أناضع بين يدي القاريء ، العرض صورة الانتقال من (فلسفة القرن) إلى (علم القرن) ، وأردت في ذلك البحث أن أقوم بسلسلة الفن لغرياً علىياً . وأناضع اليوم بين يدي هذا القاريء ، صورة أخرى ، هي صورة الانتقال من التحرير العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن . واتبع هذه الأصول الفلسفية على ناتج يوصل إليها الباحثون والعلماء ، الذين يفسرون هذا العلم . ولازرب في أن التعرف بهذه الأصول إنما يفتح المجال لحقيقة التطور التدريسي في الآراء التي تقدّمت بها جمالية ، كما أنه يفتح المجال واسعاً للفقرات والدراسات التقنية الطبيعية فيتراث العربي الشرقي والأدب العالمي .

(١) مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٦٣

لقد أضحت هذه الأصول النسبية من العادات بين التعرف الجمالي من ناحية والغفل الأعمى الجمال لدى الجماعة من ناحية ثانية ، وبين التشكيل الجمال من ناحية وخبرة الجماعة الحالية والتكتيكية من ناحية ثالثة ، وبين العمل الفنى من ناحية وتقالييد التاريخ الفنى وحقيقته من ناحية ثانية ، وبين موازاة الواقع رمزياً – في العمل الفنى – من ناحية ومحاذيق الواقع الظاهر ذاتها من ناحية ثالثة . وهذه العادات من الأساس الذى تعين الناقد النظري لتجمل (نظره) علمياً ، ومن اللى تعين الناقد التطبيقي لتجمل عمله موضوعياً .

وأقدم أى جين من المعر – على البسطة العربية الحديثة – كان الفكر العربي يعتمد فيه (الشكك) سبلاً إلى صحة رواية أرسطور ، وسبلاً إلى تحقيق التعرض وبيان محتواها من أصلها ... الخ ، وكان هنا سبلاً فرعياً فهو خى لروا كبره ، إذ أنه نجح على يكسر حدود الرولا . النجاح الفعلى والسلمات التقليدية في درس التفكير والتعبير . أما اليوم فإن الفكر العربي يحاول الانفصال إلى (العلم) في درس الفرات العربي الشرقي والأدبي القديم منه والحديث . وليس من قبيل الصادقة أن تكون الجهة العلمية – قسم اللغة العربية وأدبها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة – التي صدرت منها المركبة التطبيقية من ذاتها إلى مصدر هنها المركبة العلمية . وهذه المفاجئات التي أضمنها بين يدي القارئ ، العربي ، من بعض ما يحات شعره ، جمهور الباشين في هذه الجهة العلمية ، في آلامه العرس العلمي لتراث العربي الأدبي .

عبد الصنم تلميذه

## الفصل الأول

### التعريف الجماي

[ كثافة العامل المتأثر مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصفة المتأثرة به ]



[إن الملاعة الاجتماعية لعلاقة البشر بالطبيعة تتشكل . - في بعض الحالات السكرية . وما يضر ( الواقع ) على ( المجتمع ) ، بينما الصحيح أن الواقع يتنظم الطبيعى والاجتماعى فى آن . كذلك فإن الملاعة الجمالية لفنون تتشكل . - في بعض الحالات السكرية . وما يضر ( الحال ) على ( الفن ) ، بينما الصحيح أن الحال يروج دافع الفن وفي غيره من الترامبر والأسيا ، والأكتاف .]

إن الواقع أعم من المجتمع ، وإن الجمال أعم من الفن . وليس ذلك في أن تحدّد هذه المفهومات الأربع بحدّها في ذات الوقت . علاوة بعضها يبعض . الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع والمطيبة الصفة المثالية به ، مدخل ضروري إلى المفهوم الصحيح للمجتمع وإلى طيبة صفة الفن به .

1

يضم الواقع ما هو مادي موجود في وما هو إسال ، أي أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم ببعض .

وغيره - الواقع - ليس ثابتاً وإنما هو في تطور ثابت ، والذي يحسم تطوره هو مدى ما وصل إليه البشر في سلم السلبية بعالمهم الطبيعي ، ومدى ماوصلت إليه علاقتهم في نظامهم الاجتماعي . ولأن عمل البشر ضد الطبيعة - السيطرة عليها وإنفصالها لأهدافهم - عمل اجتماعي ، فإن أية صلة - عملية ، روحية ، جالية ، فكرية ، علمية ... إلخ - بينهم وبين عالم الطبيع ذات طبيعة اجتماعية ، أي أن كل صلة بالواقع - الذي ينظم الطبيع والاجتماع في آن - صلة اجتماعية<sup>(1)</sup> . إن الحال موجود موضعياً في الواقع ، في الطبيعة والمجتمع ، لكن صلة البشر بالطبيعة

براقعهم صلة اجتماعية ، لأنها مؤسسة عمل مستوى تطورهم العمل والاجتماعي وعمل  
مثيم الحال الأفضل . إن المصالح المالية في الطبيعة تقتضي وجودها حتى ، أي وجوداً  
مستقلاً عن إدراك البشر لما يروهم بها . إن هذه المصالح ليست مصالحة بشرية  
كما أنها ليست رغبات بشرية ، إنما هي البشر منها يقدر تطورهم التشكيلي والعلمي  
والفكري والروحي والأخلاقي .

كذلك فإن الحال في المجتمع موجود عن ، غير أنه ليس مصنوعاً جاعراً للبشر ،  
ولأنها هو من صنعوا من خلقيهم ، يتبدىء حاليهم الوجودي والفنون والتربية والاجتماعية  
والأخلاقية ، وهو ثمرة مستوى تطورهم الفكري وعلاقتهم الاجتماعية . والعلاقة  
بين الحال في الطبيعة <sup>(١)</sup> والحال في المجتمع لا أقل من صورية عن صورية كل منها .  
وأساس هذه العلاقة أن الحال في الطبيعة كان فاماً قبل بروز الإنسان العاقل ونفع  
حاليه الأخلاقي ، لكن هذا البروز كان - في آن واحد - انتقاماً عاتمة في تطور  
الجهاز في الطبيعة وب نهاية لبقاء الجهاز في المجتمع . بما يعبرون عن الحال  
في الطبيعة ، وبذاروا - في ذات الوقت - بخافون - مادياً وروحياً - حالاً  
على ليوج قوابتها وعمل حسب تطورهم الفكري والاجتماعي . هنا أصبح التعرف  
الجهاز يحصل بمناصر جمالية مادية وروحية ، كذلك فإنه - التعرف الجميل -  
لم يكن عملية ببروجرية وإنما كان عملية اجتماعية تعنى عمل وعن البشر وحواسهم  
المدركة والواقف . لقد أصبح ( الواقع ) زرعاً بمناصره الجمالية ، وأصبح يهدى  
من هذه المناصر يقدر قدم البشر في علاقتهم بالطبيعة وفي علاقتهم الاجتماعية .

( ٤ )

لوجد المناصر والمناصص والمناصفات الجمالية وجودها صوريةها في ظواهر  
الطبيعة وأشيائها وأشيائها وفي ظواهر المجتمع وعلاقاته وأنماط سلوكه  
ومثله العليا .

إن هنا الوجود لا ينوقف على الوهن به ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإنما كلام وصريحهم . ولقد كانت مناجيَّة البَلْجِيَّة — جليلة ؟ — قبل أن يكتشفها البشر ، ولقد كانت صور القبر الاجتماعي قديمة قبل أن يكتشف النجف العظى فرايتها إن الطاهر والآشيا ، والأحياء ، والملائكة — في الطبيعة والمجتمع — تكتسبن خواص وخصائص وصفات جمالية بغض النظر عن إدراك البشر لها ، وبغض النظر عن تقويم العادات المدركة إن وقت تلك النافر والخصائص والصفات في حيز الوعي والإدراك . وهنا لابد من حضرة الخطط — وسخاول دفعه لتوحدة ذاته من هذا البحث تتدارل فيها : التعرف والإدراك والتقويم . بين وجود النافر والخصائص والصفات الجمالية التي جودا موضوعها ، وبين التقويم الإلماقي <sup>(٣)</sup> لها . وليس خلال البَلْجِيَّة — جليلة ؟ — متوفقاً على تقويم من يصح فيه أبو من يروى أرجنه من روايته أو من يضرب من عذب مائه ، وليس فتح المُربَّ توارف على تقويم من يخرجهما منتصراً أو مهززاً مهتدياً أو مهدداً عليه .

إن البشر — في كل طور تاريخي اجتماعي — يقع عليهم على خواص وخصائص وصفات جمالية في الواقع الطبيعي والاجتماعي . ويرتبط هنا الوعي الجمالي والتقويم الجمالي الذي يتغير من طور إلى طور .

ويؤكد الوعي والتقويم الجماليان — على الرغم من التطور والتباينة فيما — موضوعية (الجمالي) في الواقع . ذلك لأن الوعي — مصحوباً بالتقويم — في عملية معرفية واحدة . إنما لا يمكنون بغير (موضوع جمال) كما أن هنا الوعي مرهون — في صحة معرفة المعرف . يابحثت من سبقته ذلك الموضوع الجمال . إن الوعي لا ينبع ب مجرد الفكر والصور ، وإنما ينبع باكتشاف خصائص (موضوع) المعرفة . وبتأسس على ذلك أنهنقولات (الجميل ، الناس ، الجليل ، الحسن ، الوهبيـع ، القـيم ... الخ ) ، إنما تشير إلى خصائص ومنفات موضوعية .

(٢)

إن المعن الأول للبشر هو أن يعرفوا وانهم - الطبيعة الاجتماعية - (عاليهم) ، وإن نهاية هذا المعن هو أن يغير البشر هذا الواقع . [ إن نصر العالم للتغيير . ويتوقف نصرة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما عرفوا عن هذا الواقع وتوثق معرفتهم لهذا الواقع على الذي الذيوصلت إليه علاقتهم بالطبيعة - سيطرة وإيجاعاً وتجهباً - والمدى الذي وصلوا إليه في تنظيم حياتهم الاجتماعية : إن التغيير يرثى عل المعرفة ، والمعرفة تبرأ لنستوى تطور العلاقة .

ويحيينا هنا المعرفة الحالية . وفي هذا السبيل فإن عملية التعرف الحالى عملية أساسية في الحياة البشرية عن إحدى العمليات المعرفية الأساسية . وموضوع هذه العملية - كما سبق - فائم في الطبيعة أن أحددهما البشر ، وفي الطبيعة التي لم يخضعا لها كيأنه فائم في حياة البشر وعلاقاتهم الاجتماعية وفي حياة الأفراد الفسيولوجية . وبهذا يمكن التعرف الحال حسولاً أو وصولاً - الحصول مرحلة التعرف الحال الأولى ، والوصول مرحلة الوعي الحال بالحقيقة الحالية ، وهي حقيقة ( ترعاية ) و ( نسبة ) - فإنه مشروط بمستوى تطور الحياة عملاً واجتماعياً وبطبيعة الحال الأخلاقي . وهذا - في طبيعة التعرف والتقويم الحاليين - تمثل مشكلات عملية وفكرة عامة :

نفهم المشكلة الأولى من هذا الأساس : إنه العناصر والخصائص والصفات الجمالية ليست ثمرة الوعي - التعرف . الإدراك - وإنما هي وجود موجود موجود في كل طور تاريخ المجتمع إلى انتلاك بعضها . بهذه - هامة - لتلقي هذه المشكلة بأصول حول كيف يعيش البشر واقعهم ، وصول طبيعة ذات مدركها موضوع مدرك ، بين المدرك والمدرك ، بين المعرفة والوجود<sup>(١)</sup> . ولكن من زاوية المعرفة الجمالية يتحدد المشكل بالصورة التالية : ما علاقة التعرف الحالى

وهو سهل المعرفة الجلية بالمعنى والإدراك العاديين وهو سهل المعرفة البشرية  
عامة؟

وتحل التشكّلة الثالثة من هذا الأساس : كل تعرّف قائم على الإدراك وكل تعرّف تعرّف قائم على الإدراك (يُبيّن تفسيره) والإنسان (يُبيّن تفسيره: تقويم) وكل تعرّف جعل قائم على الإدراك والإحساس والتقرير المجلّل . إذا كان ذلك كذلك ، فإن المشكّل يتحدّ بالصورة الآتية : إذا كان البشر يدركون الآيات والظواهر والأحياء ، إن إدراكات ليست متطابقة ، ونحوها [إحصاءات متباينة] ، فهم

سينترون - طبعاً - إلى تغيرات جيالية مختلفة . تغير - إذن ، هذه التغيرات الجيالية المختلفة - للاذان أمور : ما قدر الظاهرة ( التغير في التفريغ بين ذكر وفروعه وبين جيادة وجاهة ) هنا ؟ وما قدر الموضعيه ( سمة التفريغ بصفات المقام : المرجدة للوضعن المدرك المحسوس به ) ؟ وما قدر الظاهرة ( التغير في التفريغ بين مرحلة تاريخية اجتماعية وأخرى ) ؟ بل ما صفة هذه الاذار ظاهرة سالطاوية الموضعيه ، التاريخية - بعضاً يحيط في التفريغ الجيالي ؟ بعبارة موجزة : ما هي صفات هذا التفريغ الجيالي ؟ .

وهذا يعني أول في البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس حركة النقل في عملية نشره وإنما كـ لصفات الموضعيه الماظنة أو الفن ، أو الكتاب .

وهذا يعني ثالث في البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس ثمرة تلك الحركة النقلية ، ومن ثمرة بين في الحصول والرسول الذين أشاروا إليها ، أي في تحقق صورة المدرك في ذهن المدرك . وقد كان كل من التجين خاصها قابل القلب الناقلي قبل التقدم العلمي والشككى الأخير الذي تأسى عليه أن اصطلاح الباحثون في التجين أدوات العلم ونتائج العلم . ومن جهة البحث الجليل فإن العمل في التجين جيداً قد أصبح من مهمة علاج النفس الذين يدرسون إحصائياً وفهمياً عمليات الإدراك والإحساس الجياليين وعمليات الإدراك التي عند التجين . أما عملية الجيال ونقاء الفن فإن مجال بحثهم ليس هو ثمرة التتحقق في النعم وإنما هو ثمرة التتحقق بالشكل ، أي أن مجال بحثهم هو النقل الذي تفت لا العمليات التي جرت قبل تشكيله .

ونقد أخذ علينا الجيال ونقاء الفن - شاليم شأن أصحاب كل نشاط معرفى وبحنى يتوجه إلى أنه يسكون علينا - يعطيون أدوات العلم ونتائج العملية .

ومهما يمكن من أمر تأثير التخصصات واستقلال التعلم ، فإن ثمة أمراً لا مذكرية من سند للأدوات العلمية ، هذه الأصول عن التي صاغها الفكر العلمي

الى علينا نظرياً المعرفة . وهذا — في هذا الأساس العلمي النطري المعرفة —

ثلاث مسائل :

المسألة الأولى :

عن أن وقع العالم على حراسنا - وهو مصدر معرفتنا - ينبع لنا  
الأنكلارا وسورة . ولذلك هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية  
خارج ذاتنا ، لأن الموجود خارج ذاتنا موجوداً هو معرفات العالم بالواقع -  
وظهراءه وأشيائه وأسبابه . [عما تك الأنكلار والصور من (سورة) هنا  
الواقع . إن ما حمله وعياناً وما وصل إليه من سورة بالواقع ، هو صورة هنا  
الواقع ، وهي صورة لا تطابق الموجودات الموضوعية ، لكنها — هذه الصورة —  
ليست بعيدة عن الموضوعية . كيف ؟

هذا تجيء المسألة الثانية :

وهي أن مختارنا قد لا يتحقق (بعد) (الأفكار والصور ، وإنما تتحقق صحتها  
بقدر احترامها على خاصر جوهريه من حقيقة الموجود المدرك) موضوع هذه المعرفة .  
من هنا أن المدرك موجود موضع عن خارج ذاتنا ستغل عن وعياناً به ، لكن  
وعياناً به — بالإدراك وما يتبعه من تقييم وبالإحساس وما يتبعه من تقييم : تقييم —  
وإن لم يتحقق فإنه ليس شيئاً عن (موضوعته) ، ذلك أن الواقع هو اشتراك خاصر  
جوهرية من حقيقة الموجود المدرك . من هنا — من زاوية ثانية — أن المدرك  
موضوع ، وأن وعياناً به تتحقق موضوعته بقدر احترامها على خاصر جوهريه  
من حقيقة المدرك هناك عوامل تحد هذا القدر وتحده . ما هي ؟

هذا تجيء المسألة الثالثة :

وهي أن هذه العوامل يمكن درسها وسرقةها علينا لأنها من بناءنا الدراسي  
العلمي لستوى تطور الجياعة في تعاملها مع عالمها الطبيعي ولستوى تطورها في تنظيم  
حياتها الاجتماعية .

من هنا أن معرفة الجياعة وبناءها حافظ لغيرها التاريخية . ومعنى هنا — من  
زاوية ثانية — أن الفعل — الإدراك — تاريخاً اجتماعياً معدداً بحسبة الجياعة ،

وأن التترم - منها يمكن من أمر مفهوماته المعاية والانفعالية والفردية - تطريزاً اجتماعية مراكباً - وتطريزاً في الكثرة من جزئياته - تاريخ التعرف ، وأنه التترم - صدوره متزنة<sup>١٣١</sup> المساعدة .

هنا نكون قد اقربنا من الارتباط بين التعرف والغirm ، ومهما لا الاقرب  
من التعرف والغirm الحالين . ولابد - [ما] - من وقتين ، واحدة التعرف  
والآية الغirm .

[2]

يُعنى التعرف إلى سرقة بالواع ، لكنه لا يُعنى إلى قيام ( فعلة ) خاصة  
نحوية بهذا الواقع . وسِيرنا — في الفترة السابقة — بين سيل على ، النفس في دروس  
التحقت النفع وسائل إجمال والقاء النظر في درس التحقق التشكيل . وهذا  
تتغير بين سيل أوائله في درس المركبة المتعينة والتقبية لحظة التحويل والوسائل  
المعرفتين ، وسيُبلل هؤلاً في درس تاج هذه المركبة . أي أثنا هاتان تغير بين عملية  
التعرف وتتابع هذه العملية .

ربما في ذلك ، فإننا نقف في الشرف أولاً عند بيان هذه قبيلتين حدوده : هو البرج واتيه ولصد وبطنة حراس وهو من المدرك بأن المدرك فالمخارجه متبرع ومتغلب عليه . وهو ثمرة التأثر بين القوى المتركة والخواص الثقلية ، وبين التقليد والإرادي ، وبين الانفعال والعقل ، وبين الخبرات الرائعة والخبرات الظاهرة . وهو ثمرة التأثر بين صفات المدرك وخصائصه خاصه ، من ناحية ، وصفات غيره وخصائصه وخاصته من ذاتية ذاتية ، ثمرة التأثر بين جزئيات الآية والأساقيد الصيغ . أي هو سبل البشر إلى عالمي التحرير والتعميم ، على العبر والمقام ، المرفة ، ونلخص كل ذلك في ( حدوده ) :

— الأذى هو الأساس الأول للعرف . ومن هنا الأذى — كأسق الفول — ما يقوم بين الموسس الثالثة للحياة الراحتة والقوى المفرطة التي تتعذر ما استقر في الحافة والناكرة من ناج الشتيف والذكري والتحديد . إن هذه القوى المفرطة لشكل الحياة الراحة — التي تلقاها الموسس — بالإحياء والاسترجاع للحيات والحالات التصورية والوجدانية والسكنية بتوهض بالتأويل والاعتراض . والتشخيص والضبط ، كأن تنهض بالذكر وهو ظفاف ، وبالذكر وهو إيهام . أما الموسس اللائقية فإن العلاقة بينها ( تكميلية ) : ظليس ( إسار شن ) معناه أن تحطم الموسس الآخرى ، كأن تحطم الموسس بين الحاستة اللائقية ليترك ما يغير اتها مع هذا الشرك ، فتفه بصر المرء شيئاً وستذهب حواسه إلى قصر رأفة هنا الشئ أو ملمسه أو مذاقه . وبهذا يكن من أمر كل هذه القوى اللائقية والمستديعة فإنها تستحب — كأسقى في العمل الذي من هذا البحث — لجاجات عملية ، كأنها عجكة في تطورها وظافتها بمتاري التطور التليجي الانجذاب : مع هذا التطور الذي يتحقق بالحالة الروحية المشرقة والشعر الحال لدى الإنسان ، كأنه حواسه الخارجية — البصر والسمع والشم والذوق واللمس — قد تهدىت خلال النشاط العمل . فقد سهل العمل حواس الإنسان ، وانتقل بها — بغير ملايين الشئين — من حرق الحاجة العبلة الحنطة إلى زر ، الحالات التصورية والإحسانات الإنسانية . فإذا كان النشاط العمل المبشر مصدرأ الثقافتهم وخبرتهم ، فإنه في ذات الوقت أساس تطور حواسهم من صورتها الفرزالية البشالية إلى صورتها الإنسانية الرافية : فلقد أصبحت حواس الإنسان الأولى حواساً ( إنسانية ) عندما اكتسبت ، باختيارها وسائل للإنسان في صلة العبلة بعاله الطبيعي والاجتماع ، رهافة وعقدرة بفهم تلك الصلة وتطورها . فالمعنى قد اكتسبت وظيفتها الإنسانية لما استوحتت عملها

النفس الباحث عن نظر دروية وإخلاص ، وتحاربه إلى الملاحة المحددة والمرادفة  
المدققة والرتو التأملي ، أي ممارسة الدين هنا [السابقاً] أسيحت وطبقها مع الجانب  
النفس البطل — مصدر امتعاض وإشباع شعوري . ومارست الآذن آذناً [إنسانية لما  
صلقت فخرتها على نقل المرجات الصورية وعمل تبيين ألوانها ودلائلها . كذلك  
تهذبت حواس الشم والذوق واللمس ، وتمكنت طاقتها على توصيل آثار المباهات  
الخارجية بدل الماخ فأمدت الإنسان بكثير من الخبرات عن طلاقه<sup>١٢</sup> .

— وكانت الدلالة في التعرف بين العوامل الثاقبة والغيري للدركة المستحبة  
كلذلك ، فإن الدلالة يتم بين صفات الترك وعناصره وخصائصه التي تتحقق — آذان ،  
الشرف — في متناول التقى والاستدراك . أي أن المعرف يتجدد (كلا) بما  
أبدى من مذاهب عناصره وخصائصه ، كما يتجدد المعرف (كلا) بما أهل عن حواسه  
الثاقبة وفواه الدركة المستحبة . إن التعرف لا يمطبع أداة سحرية مخصوصة  
بالتعرف على خضر عخصوص من عناصر الدركة . كذلك فإن الترك لا يتجدد خضرأ  
واحداً شغلاً عن سلاته ويعطلاه بغيره من العناصر ، كما أن الترك بكل  
عناصره — التي وقفت في متناول الحواس الثاقبة والغيري المستحبة — إنما  
يتجدد متصلة ومتداخلة بغيره من المركبات . وهذا يفسر قدرة البشر على إخراج  
الأسنان والصفع والأهنية ، مستعينين بوجوه التقارب والتباين ، وبروجوه المخالفة  
والفاركدة . الخ .

— والعرف سبيل التجربة إذا هو يخلص المركبات من صفاتها غير الأساسية  
وهو سبيل التعميم إذا هو يعين على بيان المخصوصية والوجهة . والتجربة والتجسيم  
هي الأصل في المعرفة البشرية : . . . ووصول الذعن البشري إلى تشكيف المقاميم  
الهدنة وإنما الرمز هو أول القرآن الشفيرة إلى تقدم هذا الذعن وإلى توطيق

الخبرة والتصيم فيه : فالتجربة هو القناعة على تخلص العنة المفترضة بين بحث عنجزيات والأشياء، والوصول إلى الكليل من خلال تحليل الجزئيات وسرفتها أو هو الواقع الكل من الجزو تخلص العنة من المسألة ، بحيث يمكن استحضاره ، من غير أن يربط هنا الاستحضار بشرط الوجود المادي وبشرط الوبيان والمكالن والتصيم هو إطلاق هذه العناصر المتخلصة - أو العناصر المفردة - على كلجزيات والأشياء التي تفترض في تلك العنة ، مع اتساع هذه العنة لما يستجد من جزئيات وأشياء داخل نفس المعرفة<sup>(٢)</sup> ، إن التعرف - على هذا - حالة (عقلية) ، فهو يختلف عن العاطفة التي هي حالة (وجدانية) ، وعن الإحساس الذي هو حالة (افتuate) . إن التعرف أصل العرفة . والتعرف بناته لا ينتهي إلى الصلات الخاصة بين البشر ورواقهم - العنة الروحية ، العقلية ، الفنية ، الجمالية - إن - لكنه ، لأنه سبيل كل معرفة ، منه أول الكل صلة خاصة لوعيه . إن التعرف ينتهي بعمرنة لأصلة .

(\*)

لابضم التعرف بهذه - وإن يكن أصل العرفة - صلة خاصة لوعية بين التعرف وعلمه . ما الذي يفهم هذه الصلات الخاصة التي هي - الفنية ، الروحية ، الجمالية ، ... ، الخ - بين البشر وعالمهم ، واقفهم الطبيس والإيجابي ؟؟ ، أساس كل هذه الصلات التفريم (ال التجربة ) وهو سريانه . نوع الإحساس ، لا النبر الذي يربط - بقبح - التعرف . ولقد سبق القول إن الذي يحصل تعرضا ما ( حالياً ) إنما عن التفريم الحال ، فكأننا نلقا هناك . ونقول هنا - إن التعرف الحال هو غير الإحساس الحال .

إن عملية التعرف يكون التوجه - الإرادة - إلى الحصول على صفات التعرف المرضوعية وعناصره ، ولذلك هذه العناصر وعناصر بارزة في الحال يحيها

بالبعض الآخر ، وفي تناول بعضها مع البعض الآخر . أما في عملية الإحساس فإن الفعل — غير الإرادي — (إذا يكون لآخر صفات المدرك الموضوعية وخاصمه على حواس المدرك المثلثة وفروعه المتعددة ) ، ولكنون هذه الصفات والعناصر (محسوسة) يقدر احساسها بذلك الحواس والقوى وقدر تناولها معها .

ومن عملية التعرف يكون التوجه الإرادي إلى المدرك على مرحلة بمجمل الصفات والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المثلثة والقوى المدركة . وهذا يتخلص بالتعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من ذاتها (الانفعالية) مع حواسه لأن العيان [عما هو موجود على] (موضوعية) هذه الصفات والعناصر والخصائص ، أي الوصول إلى (نوعية) المدرك وتأثيره هي غيره من المدركات .

النتيجة هنا هي التعميم . أما في عملية الإحساس فإن التناول غير الإرادي [عما يصل إلى صفة فردية أو خصوص فرد من صفات المحسوس وخاصمه] . إن الأفعال هنا — بين (المتلقى) والمحسوس — يتم في (ظروف) محددة خاصة . إنه لا يمكن بين جميع (صفات) المحسوس وجميع (حالات) صاحب الحواس ، وإنما يمكن بين صفة فردية من صفات المحسوس وحالة خاصة — جسمية ونفسية و (حيوية) — المتلقى . النتيجة هنا هي التخصيص .

ـ هنا يمكن القول إنه يدخل صياغة نتيجة التعرف (النعم) أو تصب صياغة نتيجة الإحساس (التخصيص) <sup>(٢)</sup> . بل إنه يمكن تلقي أن يتصل الصالا (شيئاً) بمحسوس ويرصب عليه في ذات الوقت أن يترعرع على هنا المحسوس .

ـ يتحقق كل إحساس بتقويم يصدقده . ويكون الإحساس جيداً إذا أتيحت بتقويم حال :

هذا البناء، على الطراز الفرغون.

وهو بناء، سريح : تفريج نفس.

وهو بناء، راجم : تفريج جمال.

ليس هنا التفريج ثمرة الصفة موحدة من صفات المحسوس به ، ولكنه يشير — إن كان الإحساس سوريا — إلى صفة موحدة هي ثبات الرقة. إنه بدل صفة موحدة وإن لم يطابقها ، إنه متباين وخاص . إنه ثمرة شفرة فريدة لا انطباق غيرها من خبرات الشخص ، ولا انطباق خبرة من خبرات غيره من البشر . إنه لا ينبع بالرواية : التعميم . ولكنه يحصل بالعينية : التخصيص .

كل صفة من تعامل نوعي خاص مع الواقع .

والصلة الجمالية من تعامل جمال مع الواقع .

فلما كانت الحواس الثقة والقوى المترفة المتمدنة — أدوات الإحساس — مربطة في نبوعها ودرجة تطورها وتطورها واستدراكها بمتى الطور العلوي والتنظيم الاجتماعي للجماعة ، فإن هذه الصفة ذات طابع اجتماعي .

ولما كانت الظواهر والأحياء ، وأشيائنا ، — لـ الطبيعة والمعنى — تضم من الصفات والذواقيـر والخصائص أكثر مما وافق في متناول الإحساس ، وإنما يمكن ملوقع في متناوله [إنما هو مرتبط بذلك المترى من الطور العلوي والتنظيم الاجتماعي للجماعة ، فإن هذه الصفة ذات طابع اجتماعي .

إن هنـرـأـ من خواص المجال لشيـءـ ، ماـلاـ يـهـرـزـ في الإحساس بالجمال ولا يـصـاغـ في التـفـريـجـ المجالـ بـعـيـتـهـ الموـحـدةـ قـصـبـ ، وـإـنـماـ يـهـرـزـ اـسـتـجـابةـ خـالـجـةـ روـجـةـ جـالـيـةـ وـحـبـ طـافـهـ عـلـ الـرـفـاهـ بـهـنـدـ المـاجـاجـ . فـلـماـ كـانـهـ المـاجـاجـ الروـجـةـ

والجسالية للأفراد لاكتسابهن ذلك المستوى من التطور ، فإن الصلة الجمالية ذات طابع اجتماعي .

إن الصلة الجمالية بالواقع — بخصوصيتها وعناصرها الذاتية والفردية — صلة اجتماعية .

وعلماً الآخر — اجتماعية الصلة الجمالية وطبيعة المعرفة الجمالية — موضوع الفصل الثالث — المعرفة — من هنا البحث .

## مراجع و هواش

١ - راجع الفصل الرابع والثلاثين ( ص ١٧ ) من المدخل الشامل ، من مجموعة :

Great books of the Western World. London, 1953.

( و سنتير الى هذه المجموعة بعد ذلك بالمرفق : G.B )

وراجع كذلك ( ص ٩٠ ) من كتاب :

The hidden God, by Lucien goldmann, Translated From The French by Philip Thody, London, 1976.

٢ - راجع - من وجهة نظر متألقة - في هذه العلاقة :

Hegel, The Philosophy of history, First Part, P. 219, ( G.B )

٣ - راجع - من وجهة نظر متألقة - مابيل :

- كتاب مجلد السابق ، القسم الثالث ، ص ٢٦٧ .

وراجع في نفس الأمر - من وجهة نظر متألقة - مابيل :

- عبد النعم تلبية : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الفاتحة للطباعة والتوزيع ،  
الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٧ م ، الفصل الأول من إباب الآثار .

٤ - راجع الفصلين السابع ، والثامن عشر من الجلد الأول ، في مجموعة :

( G.B . )

وراجع كذلك مقدمة كتاب جردنمان المذكور في الفصل الثامن الأول .

٥ - راجع - في طبعة كل من التعرف والتفسير والتاريخ الاجتماعي المحدود

بخبرة الحياة للكل منها - مابيل :

( ١ ) الوحدات ( ٤-٣-٢-١ ) في مجموعة ( G. B. )

(ب) هيرولم ستوكيرز : *الفن الفي دراسة جمالية وفلسفية* ، ترجمة خلاد  
ذكرياء ، طبعة جامعة معن محسن ، ١٩٧٤ م ، صفحات :  
٢٠٣ + ٢٠٤ + ٢٠٥ + ٢٠٦ + ٢٠٧ + ٢٠٨ + ٢٠٩ + ٢١٠ (٢)

Critical Theory Since Plato, edited by Hazard Adams. New  
York, 1971, P. 1055, P. 1141.

- ٦ - عبد النعم القيمة : مقدمة في نظرية الأدب ، من ٢٠ .
- ٧ - المراجع نفسه : ص ٢٢ .
- ٨ - راجع المراجعات ( ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ) من المجلد الأول في سهرungan ( G. B. )

الفصل الثاني

المعرفة الجمالية

[ النوعية مدخل إلى المعرفة ]



ومثلاً - في الفعل السابق (الاعرف) من هذا البحث - إلى أن ينفرد البشر  
عجل تغير واقعهم متوقفة على قدر ما يعبرون عن هذا الواقع . وورثة هذا إلى أن ينصل  
البشر إلى مرحلة واقعهم واحد هو الأدراك بالقرن بالتصير - الذي ينبع إلى:  
المرارة . كما ورثنا إلى أنه بجانب مرحلة الواقع ، هناك (الصلة المعايير) بهذا  
الواقع . وسيصل البشر إلى هذه الصلة واحد هو الإحسان - القرن بالتصير -  
الذي ينبع إلى: صلة خاصة وجدية من الصلة المعايير . وهذا ينقول إلى حسنه المعنوي  
المعروف بغزة الإدراك والتصير ، [ما تجده فيها ينبع عنها المعنوي من (حائل)  
المراكز ، إلى أن صلة المعرفة لا ينبع بالذائم والأذكاء والصورة اندر البيانات  
النظيرية بغزة ، وإنما ينبع مساحتها على احتياط ، تلك المفاهيم والأذكاء والصورات  
والبيانات على خاتمة أسباب تحصل (نهاية) موضوع المعرفة . وخطيبة الحال  
فإن هذه المعرفة ليست (علمًا) بولكين العلم ، وهو يصرخ التروض ويحيط  
النافع والضرار والآفات ، لا يمكن أنه يقبل القراء المعرفة . إن  
المعرفة تحصل اتصلاً جيداً بالعلم ، فــ وإن لم تكن يطلقها على (المعرفة المطلبة)  
الآيات (الآيات) المطلبة والمعكرة للعلم ، كما أنها (البداية) المضورية لتروض  
العلم ومشكلاته . يريد أن يقول: إن معرفة الواقع مبنية على - درجات متغيرة  
للبشر ، وإن العلم تناول معرفة ضمير من ينبع به بعض البشر : العلماء .  
هذا عن (المعرفة) أساس عن (الصلة) ينطليها: تصر هنر بالخاصية هي من ضمرون  
المعرفة ، يحصل - بصورة خاصة - بحقيقة المعرف (الموضوعية) ، لكنه  
ليس (نهاية) أساسية وباعتباره من مواد العلم . إن الصلة المعايير بالواقع تصر

معرفة جمالية بهذا الواقع . وتحتوى هذه المعرفة الجمالية - على الرغم من توجهها نحو  
التقديم الناقد ، وهو عاطفى انتقال روحي . - على عناصر موضوعية أساسية  
تتصل بحقائق المدرك من ظواهر وأشياء وأجيال ، وعلاقات . وذلك لأن سلامة  
التقديم الجليل ليست من التي توجد الصفة الجمالية في المدرك ، وإنما موضوعية  
الصفة الجمالية في المدرك هي التي توجد سلامة التقديم الجليل . [إذا كان التعرف  
الجليل (الإحسان) سورياً . يمكن القول بعبارة أخرى : إن الصفة الجمالية بالواقع  
بندرة - بدرجات متغيرة - البشر ، وإن الفن يشاطط مجال شخصوس ينبع من  
بعض البشر : الفنانون .

إن هنا كله يقتضي بما إلى نفس التضادين (العلم) و (الفن) ، ولكنه  
يقتضي ذلك في ذات الوقت إلى التغيير بينهما : [إذا كان هناك سبب واحد أمام البشر  
إلى (معرفة) واقعهم ، فإن هناك سببان إلى (العامل) مع هذا الواقع ، سبب  
العلم وسبل الفن . أداة كل منها إلى الحقيقة حضرمة ، كما تبدي الحقيقة في كل  
منها صورة خاصة .

وعلينا بعد أنفينا بهذه تبيير المعرفة الجمالية ، بعد إعادة ميزنا - في العمل  
السابق - الصفة الجمالية . وعاهنا ليرز حضرة الموقف (الفنى) من الناحي  
النذكرية في تبييرها لهذه المعرفة<sup>(١)</sup> الجمالية : إن الماتالية - موضوعية وذاتية - قد  
أنكربت الوجود الموضوعي وجعلته تصوراً ذهنياً وشكلياً ظافراً للتفكير ، أي  
أيا جعلت الوجود من خلق الرحمن ، الوجود من خلق الناس . إن الوجود  
الحق - في الماتالية الموضوعية - هو ظالم الشلل وصفه التردجية والسردية  
والكمال . أما الوجود المدرك المحسوس فليس سوى صورة جزئية ثانية من  
ذلك الوجود الحق . والوجود الحق - في الماتالية الذاتية - هو ذات ، هو الرحمن  
الإنسان ، أما العالم خارج هذه ذات فهو من خلقها ، ووجوده متوقف على

إنما كذا . فلما كانت النزوات تغادر ، وإنما كانت كل ذات تغادر (العالم) على صورة خاصة ، فليس هناك عالم واحد موحى عن ، وإنما هناك عالم بعد النزوات المفركة . وراغب أن هذا النظر الشال يتيه إلى إخبار موضعية العنايـات الجمالية في الظواهر والمدركات وال العلاقات ، وإلى جعل الحال من خلق ذات الفردية المفركة . كما أن هنا النظر يتيه إلى الاختلال بالبحث عن (ملكت) وأدوات معرفة خاصة وجداً وتفصـة . ويؤدي هنا — في الحال — إلى تفسير الصـلة الجمالية بملكت معرفة مخصوصـة ، وإلى تفسير المعرفـة الجمالـية بالطراـج الفـردـية والذـائية لـعـبـ . ويؤدي — في الفـن — إلى البحث عن الحقائق الفـضـية والذـائية ، أي إلى البحث عن الفنان في حـلـة الفـن . ومن المـثالـين المـادـيون المـباـغـفـيـوتـ الذين فـسـرـوا الصـلة الجـمالـية بـصـفات طـبـيعـة و (والـفـيـة) في الـظـواـهـرـ والأـجـاهـ وـالـأـشـيـاـ وـالـعـلـاـقـاتـ ، وـمـنـ هـاـ أـهـدـواـ في تـفـسـيرـ المـعـرـفـةـ الجـمالـيةـ . النـاسـرـ الذـائـيـةـ وـالـفـردـيـةـ كـاـ أـهـدـواـ الـحـاجـاتـ الـعـلـيـةـ وـالـفـروـجـيـةـ وـمـنـ ذـاتـ طـرـاجـ اـجـتـمـاعـيـةـ . ويؤدي هنا — في الحال — إلى أن العـنـاتـ الجـمالـيةـ طـبـيعـةـ وـاجـتـمـاعـيـةـ . منـ الـىـ (الـدـعـرـ) إـلـىـ صـلـةـ جـمالـيـةـ بـهاـ ، وـمـنـ الـىـ تـقـيمـ هـذـهـ الصـلةـ ، ويؤدي إلى أن المـعـرـفـةـ الجـمالـيةـ هـرـبـ منـ ضـرـوبـ المـعـرـفـةـ (الـعـلـيـةـ) . ويؤدي هنا — في الفـنـ — إلى البحث عن الحقائق الطـبـيعـيةـ وـالـاجـتـمـاعـيـةـ ، أيـ الـىـ (طـبـيعـةـ) تـطـلبـ صـورـةـ الـوـرـاجـعـ مـرـأـواـنـ الصـلـلـ الشـيـشـ . وـلـيـسـ شـكـ الآـنـ . بـعـدـ التـقـيمـ العـلـىـ وـالـكـيـكـيـنـ فـيـ الـرـبـعـ قـرنـ الـآـخـرـ . آـنـ رـدـ الصـلةـ الجـمالـيةـ إـلـىـ (ملـكـاتـ) مـعـرـفـةـ مـخـصـصـةـ تـجاـوزـ الـعـلـمـ بـشـرـطـ طـرـيبـ ، بـعـدـ إـذـ تـجاـوزـ (نظـرـةـ الـمـلـكـاتـ) . آـنـ أـصـولـ السـكـرـ الشـالـ فيـ الـقـرنـ الـعـاصـرـ . وـبـعـدـ إـذـ أـبـدـيـ السـكـرـ كـلـاـزـرـ العـدـرـكـ كـلـاـ . وـنـأـسـ عـلـ هـاـ آـنـ رـدـ المـعـرـفـةـ الجـمالـيةـ إـلـىـ طـرـاجـ فـردـيـةـ وـذـائـعـةـ أـسـجـعـ مـحـمـوـهـ لـأـبـرـهـ فـيـ السـكـرـ الجـمالـيـ الـآـنـ كـلـاـيـاتـ هـلـلـةـ المـثالـينـ الـلـائـيـنـ . كـذـالـكـ قـلـاـ

رد المثلية الجماعية إلى ( مقات طبيعتها جماعية ) فتيم بلاها صلة البشر الجمالية  
يما قد تجدره العلم بشرط طول، بعد إذا أتيت حركة ذات المعرفة نحو موضوع  
المعرفة ، وما يقف وراء هذه الحركة من حاجات جمالية وروحية فردية أو جماعية.  
وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى خارب من المعرفة ( الطيبة ) قد  
أصبح ضروراً لا يرد في الفكر الجمالي [ لأن كنائس ثلاثة العاديين العباقيين يعيشون  
هذا عن الجمال لن منافع الثنائيين الثانيين والمتاليين العاديين العباقيين ]. أما  
عن الفن فـ مناصبهم فإن طلب خالق الواقع مستكملة مرادياً أن الفن أصبح فيها  
( جلداً ) لا يقف منه باخت اليرم ، إذ تتجدد البحث الذي طلب ( الواقع في  
الفن ) – وهو الطلب الذي يشغل في الأعمال الفنية بصورة الواقع عن ( تصورها )  
– إلى طلب ( الفن في الواقع ) وهو الطلب الذي يفسر الظاهرة الفنية في  
خلالها بغيرها من الطرائق بعد أن يفسرها في ذاتها . كذلك فإن طلب الخالق  
القضية الفنان ( من عمله ) يحصل من طلب التكيل هذه الخالق قضية جمالياً  
( في عمله ) . ولقد أصبح الحق الإبداعي للمعاقن قضية في الأداء من شأن  
عالم الفن ، كما أصبح الحق التكيلي في الأعيان من شأن عالم الجمال . ونادى  
الفن . إن خالق واقعية وقضية تفسر العناصر الأولى التي يغير الفنان إلى الإبداع .  
وسعاء ليس مسافة معاقيم وأشكال حول تلك المعاقيم ، وإنما سعاء هو التكيل  
الجمالي لوقف ذي طبيعة قضية فكرية اجتماعية . وتبدي عناصر المعرفة  
مشكلة ، لها لا يمكن فيها ولا ( الحديث ) منها إلا بقرار تحكيمه . إن الفنان  
لا يواجه العناصر وإنما يستجيب له ، وهو لا يصوغ المعرفة وإنما يشكله . فالتكيل  
سيء الفنان إلى إعادة ( ترتيب الواقع ) في عالم الفن ، وإلى إعادة ( بناء  
العلاقات ) في عالم الواقع ، فهو رسول إلى الواقع نفس وروحه واجماعه أكثر

كلاً وناتحاً وانسجاماً . هنا كله فإن الشكل التبريراجي للذان هو شكلٌ تشكيلي .  
وإنه أربع هذا الشكل التشكيلي هو (اللادة) التعبيرية التي تحدد مجال البحث  
المجال والمعنى . لقد سار شكل المذاق والذائق واحداً . وعليها حل هنا فإن أي  
استخلاص لواصع لا ينبع عليه قرية تشكيلية [إنما ينبع في مجال أصحاب طور  
الاجتماع والتاريخ والاقتصاد ولابن في مجال أصحاب علم المجال والذائق الذين الذين  
يدلون على الواقع بغير تشكيلية . كذلك فإن استخلاص آية حقيقة نسبة  
لأندل علىها حقيقة تشكيلية [إنما ينبع في مجال أصحاب علم النفس ولابن في مجال  
أصحاب علم المجال والذائق الذين يدلون على المذاق القافية بالحقائق التشكيلية .

آية بتناها إلى التبizer بين معرفة ما هيها (علبة) ، ومعرفة نوعية ما هيها  
(حالية) . ولم يمكن بغيرها — وإن أخذنا بخلافات أخرى غير البحث المجال —  
أن تحدد التصنيف الإرساعي أو المعرفة ، وقد رأى أرسطو في أنواع المعرفة  
تعدد توجيتها ، ورأى فيه المعرفة ثلاثة وظائف مدارها أن الناس يطلب المعرفة  
لتعلم أو لتنفع أو لتهيج . ولم تحدد التصنيف اليسكوني الذي يهض على ملوك  
طيبة ثلاثة من المقال والتحليل والذاكرة . ولم تحدد الفول بالتعداد بين معرفة  
بماشة حدية ومعرفة غير ماشية (انتقالية) بوعائية أو استدلالية ، ولا الفول  
بالتعداد بين معرفة مخصوصة حبية ومعرفة مجردة عقلية ، ولم تحدد الفول بالتعداد  
بين حقيقة مروجوية تصل إليها الأذاعان وحقيقة صورية تستخل عن  
الأذاعان . ولم تحدد — أخيراً — الفول بالتعداد بين معرفة حقيقة مخصوص ما هو  
 موجود ومحنة مثالية تستجيب لغير موجود .

إن آية بتنا إلى درس معرفة علبة ومعرفة حالية ، ليس ليان التعداد بين  
علم وفن ، وإنما تبizer كل منها عن الآخر . وما نعلم هنا الأساسى — فهذا الفصل

من البحث — من طبيعة المعرفة الطبيعية ، فإن رقتين هذن دعائين كل من (المخل) (٢٧)  
و (الفن) ضروريتان في هذا السبيل .

( ١ )

إن علة الإنسان المخلية برأته ذات ( عصائص ) مفردية وذاتية ، وهي —  
في ذات الرقة — ذات (طوابع) اجتماعية . كيف ؟ إن هذه الصفة (كيفية)  
تتأمل بين (الفرد) ورواه ، ومن كيفية شعر حربا خاصاً — ذاتياً موضوعها —  
من المعرفة .

ويؤثر هنا الضرب للفرق الحاسس ل تكون القتل الأعمى المخل العيادة  
ربما — في ذات الوقت — بهذا القتل الأعمى المخل . إن ثمرة الصفة  
المخلية — وتجدد هذه الفكرة في فكر جمال وتصورات وفيهم وظل على  
جاءة — نوع حزاماً من البناء . التفاصيل المجتمع ، وهو البناء الذي يعكس طبيعة  
العلاقات الاجتماعية الشائنة في هذا المجتمع ومستوى تطورها . وبما يتم البناء . التفاصيل  
محكم ما بالفعل (فكري) عام عبر عن الأوضاع وال العلاقات التاريخية الاجتماعية  
 فإن ثمرة الصفة المخلية محكمة بناء الأباء . وستطيع الفرز هنا [ ] على الرغم  
من خصوصية الصفة المخلية وظل الرغم من توسيع ثمرتها — أقول بسبب تلك  
الخصوصيات هذه الثمرة [ ] — فإن هنا الضرب بين التأثير مع الواقع الصفة المخلية .  
ويneath دور يارد في التغيير التاريخي والاجتماعي ، لأن الضرب الذي تطلع به  
الاتصالات من خلال ما يكشف عنه من وجوده تأثير ووجهه تثار في السوق  
والآعراف والقليل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرق الحكم .. الخ . وأليساً  
على هذا كله فإن أقربن بتحديد بعد العلاقة بين الصفة المخلية والعلامات  
الاجتماعية من ناحية وبين الصفة المخلية وضرر البناء . التفاصيل المختلفة من ناحية ثانية .

لوبها : أن الصفة الجمالية لها (خصوصية) إلا من لبس (حلاقة الاجتماعية) كما أنها ليست المكانة أبداً العلاقات الاجتماعية - كسرور البناء، الفنال، وأشكاله - وإنما هي صفة خاصة ( ذات طابع اجتماعي ) تكتسبه لأن تبرتها - من الآثار والانظارات والقيم وللليل والأشكال الجمالية - حكمومة بما يسود البناء، الفنال للجمع : تشارك في تبرتها هذان البناء، كما تشارك في تبرتها ، وهي خاتمة بشجرة فيه .

وللأبيه : أن العلاقات الاجتماعية تعد الصفة الجمالية بتحديد ذاتها ، وأن الصفة الجمالية تتبع نور الإلارات من هذا الحد والحدود ، ثم إنها بطبعتها تكشف (طيبة) العلاقات الاجتماعية فتساعد على التبشير الاجتماعي .

إذن لا بد من بيان هذه الأمور : فهو ، الصفة الجمالية بطبعتها البردية الذاتية ، وبنوره ، الطابع الاجتماعي لهذه الصفة ، وبنوره ، الليل الأهلل لدى الجمالية .

رأينا - في موضع سابق - أن التعرف (نعم) إنما كان مرجهاً للصاجة عليه سعيها إلى تلبيتها ، وأنه (حال) إذا ووجهت حاجة جمالية بروحها نعم للتلبيتها . إذن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها ، وإنما تترجم القرى المدركة إلى الصفات والمناسير التي تطلبها المحبات العليلة الفنية والمحاجات الروحية الجمالية . ولقد تطور (المحلل) من (التابع) ، ثم تضمنت الظاهرة الجمالية مستقلة غير ملايين السنين من التطور البشري ، لكن المحلل - بعد الاستقلال التي ظهرت الجمالية له (باتّفاق) مع الواقع تلقينا أميلاً : إذ الشاطئ محل قيصر سيد بنيائهم ، وكانت هذه العادات - أول أمرها - فحسبة ولكن هنا الشاطئ العمل وما تنشأ عنه من علاقات قد أنها حاجات فنية جديدة ورحاجات روحية جمالية رارتها بغيرها والقرى المدركة حتى هي أيضاً صفة جديدة

بين البشر وراثتهم من العصبة الجسدية . لقد بدت هذه العصبة في كل مظاهر الطبيعة وفي كل ظواهر الحياة الاجتماعية ، ولقد عطرت حواس البشر المركبة واللائقة بحيث تدرك في كل تلك المظاهر والظواهر ما يبرهن متىوى التطور من ظواهرها الجسدية وما يدل على الحاجات الإنسانية الجسدية والروحية . إن النشاط العمل — وهو يتوجه إلى تلبية الحاجات النفسية — أحد الحاجات الجسدية ، وتطور الحواس والقوى أدوات أساسية تعين على تلبية هذه الحاجات : . . . . . لقد كان الإنسان يرى — صورة غامضة — فيها يصنفه لوناً من السيطرة على مادته ولوناً من التصرّف البهم بحقائق ذاته عن طريق أول الخلق والإبداع والتشكيل . غير أن هنا كان شعوراً يذكرنا بفرحة (الصنع) والقدرة على التحريل ، لكن هذا الشعور الخلائق لم يتضمن في أعماله فرحة مستترة . [ما بدان الفن في وجوده التحيز عندما سار العمل (إنسانياً) أني عندما صار خاصتاً لأهداف [إنسانية وافية . هنا تحول تاريخ الإنسان من أنه يكون (تاريخاً بيولوجيَا) إلى أنه يكون (تاريخاً اجتماعياً) تجذباً في أشكال ثقافية من يبتها الفن . كذلك فإن العمل قد صاحبته المعاشرة الجسدية وتطور منه الشعور الجمالي لدى البشر ، وهو الذي طوره رأفتاه . لكن هنا التصور كان (فرحة فلذة) بدائية عندما كان العمل في صوره الأولى المجرائية ، عندما كان مترجمها تجربة إلى لزاجة ، الحاجات المعيشية والبيولوجية القرية . فلما تطور العمل إلى صوره الإنسانية المراقبة اليائدة ودفعت منه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالي البسيط إلى (فتحة روحية) . وارتبط هذه الفتحة الروحية بالحاجة الإنسانية بحمل الجليل يتحقق بالضرورة النافع ولا يتناقض معه ، لا يرى الإنسان هنا ، كتجاع ، أن ما صنعه يحقق تماماً ما يشتراه ويطلب حاجة عملية قائمة ، كما يرى فيه في نفس الوقت فخرته على الخلق وطاقتة

الإيجابية ، وفي هذا أعلى مدارج الثقة الروحانية الجمالية ... <sup>٢٧</sup> . من الكلام هنا أن العمل — وهو نشاط حسن الانتهاز — قد أقام الصفة الجمالية بين الإنسان ورواقه ، وهي صلة ذات طبيعة فردية ذاتية اخترت طرائح إيجابية بعد مراعل طوية من التطور البشري . وفهم هنا أن ( الفعل ) قد ولد ( الأفعال ) ، وأن الصفة الجمالية قد أصبحت نشاطاً إنسانياً أساساً . وفهم كذلك أن هذه الصفة الجمالية قد صارت مصدر حرب خاص من ( المعرفة ) بالواقع : مواجهة حالية ، ورماده الطيبة والمحض يظاهرها وظواهرها ، و المجال الحياة النفيذة الماحقة الروحية ، وأداها القوى المدركة والطاقة النافقة . وفهم كذلك أن هنا الغرب الخامس من المعرفة — باعتباره كيّفية تعامل مع الواقع — قد صار سبيل الإنسان إلى حروب خاصة من ( المعارف ) تزيل ظواهر وجوهها ليهام في تلك النفس والجسم وفي واقعه الطبيعي والإيجابي : إن الخبرة الجمالية — وهي ثمرة هذه الكيّفية من التعامل مع الواقع — تعين حلّ الاشتغال المركب في البسيط وال واضح في الأول ، كما أنها تعين حلّ أن ينطر البسيط إلى مركب والأول إلى واضح . فن الإشارات الأولية — الإيماء والإيهام ..... الخ — تنمو صور بسيكية تتطور مع الخبرة الجمالية إلى طريق الوعن بالتعانق والتألف . ومن بعثات جالية أولية تحصل صور من الت Expedient والتبيّن تراكم بغيرات حالية في الاتجاه الرعن بالازاحة والتوازن ، وفي الاتجاه تحصيل عناصر النية والسائل والقطان ، إلى في الاتجاه الرعن بالكتيريات والتمازج والانماط . إن تفعّل هذه الخبرات الجمالية — يندرج الخبرة التأثيرية الإيجابية مادة — ينفعل التعرف الجمالي المرسول إلى ( معارف ) جالية أهله ، ويتفاعل الرعن الجمالي تحصيل هذه المعارف : تتجه هذه الخبرات الجمالية الناضجة — المركبة ، المقيدة <sup>٢</sup> — إلى

الروح بحقيقة (الظاهر) ومتدارها أن اكتفائنا خضر من خاصر ظاهرة مابين  
— خروقة — حل اكتفائنا كافية خاصرها.

وتجه إلى الروح بحقيقة (الظاهر والأنسجم) ومتدارها أن الكيبيتة الصبيحة  
ترتبط خاصر ثني، ما تؤدي إلى التوصيل الصحيح لآخر هذا الثني، أو إلى الأداء.  
الصحيح لحقيقة هذا الثني . وتجه إلى الروح بحقيقة (الثابت) ومتدارها أن  
المصلحة الصبيحة بين خاصر ثني، ما تؤدي إلى صحة قيام كل خضر بدوره وإلى سلامته  
موضع كل خضر من كافة الناصر ، وإلى سلامته فهو ضد (الكل) بوظيفته .

وتجه إلى الروح بحقيقة (الإيقاع) ومتدارها سلة النصر بالنصر وصلة  
النصر بكلفة الناصر ، ومن الصلة التي تخدمن — بصورة ظاهرية التراقي والتراجع  
— وتحضر — بصورة واضحة — حل النعاب والتراكيز والتكرار . وربطية  
الحال فإذا (الوجه الأخرى) من علاقات الناصر — نعني بالوجه الأخرى :  
الناصر ، الشور ، الناخص ... الخ . قد كانت تمنى حل تنجي الخبرات المعاينة على  
خصوصها حل (خطائق) العادات والمعانير والمحاسن الجمالية في الطراز والأحياء  
والأشياء . إن (المسلطات والملايات الجمالية لأنماط بأعيانها) إشارات إلى  
خبرات البشر الجمالية : الحال والجلال وما يدور في تأثيرهما من (الرقة . السر .  
الحسن . الفتنة . الروعة . النطمة . البهاء . النساء . الكلال . الخلارة . الطف .  
الصباخ . الوحدة . الملاحة . الطرق . الرشاقة ... الخ . وما يكشف عنها بالعدد  
ويكشف عن وجوده بناته : القبح . الشعامة . الملاقة ... الخ . وما يكشف عن  
(حالات) من التعرف والتلerner : السرور . الرضا . الازياح . الفرج المغير .

وما يظهر الى ( صافر ) بالناهض [ ز ] ، الجليل وباللاهان [ ز ] ، الجليل [ ج ] ،  
 وبالجز اؤكم الذي ربينا من الجليل وباللهة التي ربنا اليه .

هذا عن تكثون (الخبرة) المطلوبة ، ومن ثمة الصفة الجمالية بالواقع ، أي  
نمرة كافية للعامل الحال مع الواقع . والصلة المطلوبة — كذاذ كذاذ في موضع سابق —  
ذات (طبيعة) ذاتية فردية ، فكيف تتحقق هذه الصفة (طراز) اجتماعية ؟ وكيف  
ينتزع مثل حال أهل الوجهة ؟ ليس في البنا التماقى المجتمع ما ينتزع عن الناصر  
المطرد عليه في الطبيعة بذاته ، ولا ما ينتزع عن العلاقات الذاتية للأفراد بذاته . إن  
كل مان في البنا التماقى المجتمع [ما يمكن مستوي تطور علاقة البشر بالطبيعة ،  
وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية فيما بينهم . إن مستوى تطور العلاقة بالطبيعة وطبيعة  
العلاقات الاجتماعية يطبّع (الحاجات) الذاتية الفردية بطراز اجتماعية ، كما أنها  
يمكن أن تستجلّ الأفراد بهذه الطراز . وهذا تفسير الخبرات الجمالية — وهي نبرات  
الصلة ذات طبيعة ذاتية فردية — إلى قسم حال يمكن عبره الجمالية وبشكل  
متلماً الجمال الأعلى . ويقتصر هذا المثل الجمال الأعلى — بعد تذكره ووضجه —  
في الخبرة الذاتية الفردية ، فيحدّها ويحدّدها ، لكن هذه الخبرة — طبيعتها — تعود  
إلى ذلك المثل الأعلى فتؤثر فيه بدورها . ينبع المثل الأعلى الجمال للجمالية إلى تحديد  
الجمالية الذاتية الذاتية الفردية بحدود الآفاق للآفاق لتطور الجمالية ، وتزعم الخبرة  
الجمالية الذاتية الفردية إلى من هذا المثل الرسول إلى آفاق أبد . إن الصفة الجمالية  
تزرع — في الحمد المثل الجمال الأعلى ، وفي أداء البنا التماقى ، ومن ثم في الحمد  
العلاقات الاجتماعية القائمة — إلى التعديل والتغيير والترور .

ويذهب — بعد ما جاء في هذه الوحدة من البحث — أن المثل الأعلى الجمالي [ما يمسك (حالياً) القراءة الاجتماعية المبطلة] في المجتمع، ولذلك فإن هذا المثل

الجهاز الأعلى لا ينبع عنها أساساً إلا بالغيرات الأساسية (ـ المراحل التاريخية  
الاجتماعية: الانطلاقة الأساسية ... الخ) في حياة المجتمع . إن مثل الجهاز الأعلى  
يحكم جهازه مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع ، ولا ينبع هنا مثل ثيراً  
 حقيقياً [ـ إلا بتغيير هذه المرحلة] .

(\*)

الجهاز أشمل من الفن . فالصلة الجمالية سببية من خاتمة الرجود البشري  
طامة ، تبدي ملعيتها وتأتيها في كيفية تعاملها بين البشر وظالمهم الطيبين  
والآسياد . أما الفن فنشاط جهاز مخصوص ، ينبع به الأفراد الفناون . وبطبيعة  
الجهاز خاص وخاصون وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء . ويعمل الفن  
في ناترة هذه العناصر والخصائص والصفات ، لكن (ـ تاريخ الفن) لا (ـ شخص)  
كل هذه العناصر والخصائص والصفات ، كما أن (ـ الأعمال الفنية) لا (ـ التشكيل)  
كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية في واقع ما .

الجهاز كثيبة لعامل أساسية مع الواقع ، والفن يعتمد هذه الكثيبة لكنه  
لا يستقر لها . الجهاز صلة خاصة أحد طرفيها كافة البشر الأسويد ، والفن نشاط  
مخصوص ينبع به أفراد فناون .

ولقد رأينا — في التفصيل السابق من هذا البحث — أن التعرف على الجهاز فردي  
ظاهر [ـ هو نتاج الفحوم الجهازية الداعض على الإسas والتفسير] ، وأن مثل الأعلى  
الجهاز اجتماعي [ـ إذ هو وجهة ثقى اجتماعية محددة تسيطر اجتماعياً وتتحدد في الحياة  
الثقافية والروحية وجهاً وإنماها تتفق ومقاصدها] .

ولقد رأينا كذلك أن التعرف على الجهاز ينبع في مثل الحال الأعلى الجماعة بتأثير

بـ ، وأن المثل يزعم منزع الشبه والتجهيد ، وأن العرف يزعم منزع التعديل والتبشير والتغور .

وكان من ذلك كله أن ( التاريخ الحال ) للجمع يعكس الانتقالات الأساسية في التاريخ العام لهذا المجتمع ، وأن التغيرات الفردية الذاتية يزورها نهر (نهرة) ذلك التاريخ الحال [أنا أنهض بدور (نهر)] في التغيرات والانتقالات الأساسية في التاريخ العام الجمع . وهذا هنا سرى في العمل الفنى ما ورأيته في العرف الحال . وفي التاريخ الفنى ما رأيته في التاريخ الحال .

إن العمل الفنى ذو طبيعة فردية ذاتية وهو قيادت الوقت نحو طرایع اجتماعية لأن التاريخ الفنى الاجتماعي ، وكلماها - العمل الفنى والتاريخ الفنى - يزور في الآخر ويتأثر به ، ويزعم التاريخ الفنى - إذ يعكس آراء القوة الاجتماعية السائدة - منزع الشبه والتجهيد ، ويزعم العمل الفنى منزع الرأولة والغور . ولذلك - في الفصل الثالث من هذا البحث : العرف - هذه الطبيعة الفردية الذاتية العمل الفنى وصلتها بالطرايم الاجتماعية . أما هنا فتفى هذه التاريخ الفنى للحياة ، وهو العاكس ببراحله للراحل التاريخية الاجتماعية في جهة هذه الحياة .

ولئمة مشكلات نظرية ومنهجية بعد تاريخ الفن أن عمل حرف على مبالغتها صياغة فكرية وعلبة صحيحة . وفي مقدمة هذه المشكلات النظرية والمنهجية مشكلة (الاستثناء النسبي) لظهور صور الفافة - بل ظهور كل صورة من صورها - في سياقتطور الأفراد عن الاجتماع العام لمجتمع من المجتمعات . ومن هذه المشكلات مشكلة (نحو صورة الظاهرة الثانية) بين صور الفافة المختلفة ، وصلة

هذه المخصوصية بالاتجاه، الأساس في البناء، القلائل من ناحية رموز ابن الطور  
الذاريين الاجتماعي على المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية.

والشكلة الأولى مركبة ولها صياغة فكرية عليه أساسية وحوظاً اتجهادات  
كثيرة. إنما يعيينا من كل ذلك جواب النظر تصل بما نحن بصدده. فمن جانب  
أول وصل العطا، إلى أن الثقافة (الروح الاجتماعي) – بكل صورها الفكرية  
والفنية واللبنة – السكلار، للوجود الاجتماعي، وصياغة لثقافته، وإلى أن هنا  
الانكسار ليس آلياً سرياً كما أن هذه الصياغة ليست مراوية سلبية.

وذلك لأنصلة بين الوجود والوعي، صلة غائرة وتأثير متداين دائرين وصلة  
تفاعل وتفاعل دائرين، بل إن الوعي قد يسبق – في مرحلتين مراحل تطور المجتمع  
– الوجود ويرجعه حركة نحو التغير. ومن ذلك أن الثقافة استقلالاً نفسها عن  
الوجود الاجتماعي الذي تمسك علاقاته وحياته، بل إن لكل صورة من صور  
الثقافة استقلالاً التي أيضاً كأن لكل منها (وجهة) بنا، وتقابلاً تتضمن عناصر  
حلاقة فردية وذاتية وإنسانية؛ إن التحليل المنهجي يجد بالقرآن العادة لحركة  
المجتمع وتطوره، كما يعتقد ذلك الواقع بالقرآن الخاصة لحركة كل ظاهرة من  
ظواهر هذا المجتمع وتطورها، وسلامة التحليل وربما هنا يدور قانون عمل بيان كيفية عمل  
القرآن الخاصة في ظل القرآن العادة. وبالتالي الملم هنا – في حلاقة الثقافة  
ب الأساس الذي للمجتمع: حلاقة الروح الاجتماعي بالوجود الاجتماعي – أن  
الوجود هو المسر الوعي، وأن الوعي ثابع في حركة تطوره للوجود في حركة  
تطوره، غير أن الثقافة – على الرغم من خصوصيتها المعاصرة العادم السابق – ترمي بها  
الخاصية التي لا تتعارض مع ذلك المعاصر، حلاقة وهي تصريح المفاهيم الأساسية

المرجود الاجتماعي استقلال نبي عن هنا الوجود ، كما أن لها وهي تمسك حرفة  
 تطوره تأثيرها الفعال في هذه الحركة . كذلك تضمن الثقافة ملاحم ذاتية وسمات  
 وعناصر فردية . الثقافة - بهذا التقدير - ظاهرة من التغفيف والفرز كي يحيط به  
 لا يمكن تفسيرها بعامل واحد ، هل الرغم من أن هنا العامل - تفسيرها من  
 الوجود الاجتماعي - هو مصدرها الأساس في تفسير مكوناتها وعصابتها . بل إن  
 لكل صورة من صور الثقافة ، أو لكل ظاهرة من ظواهرها الذلية والفكريّة  
 والفنية ، استقلاله النقي وطبيعته الفرعية وظاهره المطرد . كما أن كل صورة من  
 تلك الصور تضمن من الملاحم الذاتية والجزئية والعناصر الفردية ما يصل ردها  
 إلى عامل واحد - إن التفسير والتطور - ماجراً من اكتشاف هذه الملاحم  
 والعناصر الذاتية والفردية .. <sup>٤٩</sup> ومن جانب ثان فإن الصياغة الفكريّة الذلية لهذا  
 التشكيل وصلت في بيان الصنيعين التاريخيّين بامتحان المجتمع من المتصاعد في تاريخ القوافل لهذا  
 المجتمع إلى ما يلي : إذا كان تاريخ مجتمع من المجتمعات [ما] يحدد مرحلة المادّة ما تابع على  
 هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية ، فإن التاريخ القوافل لهذا المجتمع [ما] يحدّد مرحلة  
 التحليل النسبي تلك الأنظمة وما يتبع إلى التحليل من طبيعة العلاقات الاجتماعية  
 والطبيعة في كل نظام منها . وإنما كان هذا هو القانون للتفسير للظواهر الثقافية التي ينبع  
 من المجتمع ، فإن التاريخ القوافل لهذا المجتمع لا يتمّ إلا ، وبكله طلب إلإيذان المادّة  
 بين القابون الخامس للتطور القوافل والقابون السادس التاريخيّ العام ، إذ أن بيان هذه الصلة  
 يحدد الاستقلال النسي لـنا . القوانين والطبيعة الفرعية المتجدة لكل صورة من  
 الصور الثقافية .

لما شهدناه الثانية - مسلكة (خصوصية الظاهرة النسبية) - ظلّى أقل  
 تركيزاً وتفيداً من المسلكة الأولى . ولقد عالمتنا عن أكثر من بحث . أما هنا

فبنتنا ما يصل منها بسبيل بدا . ( التاريخ الفن ) لجتماع من المجتمعات ، أو ان  
 ما بنتنا هو بيان خصوصية القاهرة القبة بين ظواهر البناء ، التفاصي من ناحية ، وبيان  
 خصوصية تطور هذه الظاهرة في بيان قرائينتطور الظاهر الفن الاجتماعي بعامة .  
 والأساس هنا أن الفن يعكس ( ماده ) عسكاً ( عاماً ) يصل القاهرة الفنية  
 بزيفها المتعمدة ورؤاون تطور خاص ، ويصل تطور هذه الظاهرة ليس ( تقدماً )  
 بطرداً كبعض صور البناء ، التفاصي الأخرى وظواهره . ولا تتلاطم هذه الخصوصية  
 الظاهرة الفتية مع خذوها لا تلخص له صور الواقع الاجتماعي ، أو في خذوها  
 القراءين العامة التي تحكم ملائمة الواقع الاجتماعي بالوجود الاجتماعي . وإن قد  
 تتوالـت - في بعث سابق - هذه الخصوصية التي تيزن الظاهرة الفتية في كلها  
 بالقراءين العامة التي تفسر تطور المجتمعات ، فلذلك هناك : ، الفن عمل ( خاص )  
 ويشكل الفنان آثاره في ظلل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعي من حيث  
 أدواته وعوائده وطبيعته وخلفياته ومن حيث ( التقييم ) والتخصص فيه . ولذلك  
 فإن الفن يجيء في تطوره المفائق الأساسية لتطور الوجود الاجتماعي في بعديمه .  
 غير أن كلية التجين يمارسون ( ظاهر العلاقة ) القاهرة وحدة الفن والتخصص .  
 بينما يكشف الفنان عن ( باطن العلاقة ) برموزها ، إنـ ( البانـة ) تحمل التجين ، صورـين  
 في ذلك الظاهر ( يخاضـر بيـه ) وجزـيـته بينما ( الجـالية ) تحمل الفنان مـريـطاـ  
 بذلك الباطـن وامـتنـانـه في المـاضـي وسرـيـكتـه إـلـىـ المـسـتـقـيلـ . وليـسـ مـنـ هـذاـ الـأـرـيـاطـ  
 مـفـارـقـةـ ( الواقع ) ، بلـ مـنـاهـ عـكـسـ بالـفـنـ مـتـحـركـ لـعـكـسـ ظـاهـرـ وـاقـفـ . الواقعـ .  
 حـركةـ مـتـطـورـةـ موـارـةـ بـالـصـادـدـ وـالـكـوارـيـ .

والنـفـنـ عـلـ ( خـاصـ ) لا يـلـخـصـ ظـاهـرـ هـذـهـ حـرـكةـ بلـ إـلـهـ لـيـلـجـ حـامـياـ بـنـ  
 عـنـاصـرـهـ الـبـاطـنـةـ وـيـكـلـفـ عـنـ مـنـزـيـ هـذـاـ الـمـبـاعـ وـجـورـهـ . وـالـفـنانـ متـجـ

( منحصر ) ، لكنه لا ينفع كغيره من التجارب خصوصاً كاملاً لشروط تقييم العمل والتخصص فيه . هو ( مروع ) في هذا الجانب من النشاط الاجتماعي . و ( خصوصية ) عمله تجعله ( يتبرأ ) عن غيره من التجارب ، لكنه لا ( يتذر ) عليهم .

والفن — لأنّه عمل منتحر من الظاهر والمرئي ومن المجرد والحرفي — يهدى من الحالة مارعها من مستقبل فين ، ويكتفى . وعذابات الأصادق والآيات في النهاية شرطٌ لازمٌ في كل عمل فني ، لأنّ هذا العمل — المخاص — نتاج إنسان له أشواكه وبروزاته وموافقته وأخلاله . كلّ هذا يساعد في بيان ( خصوصية ) الفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية . وهذه الخصوصية من التي تحصل الفن مثلاً وفانون الفنون متبرأين ولكنّ هذا الفانون التبرأ يجعل رفق فرائين على عنة فروائين تطور الوجود الاجتماعي <sup>٢٧</sup> . . . .

إنّ الأساس المقدم فيها عن بصدده — التاريخ الفن — هو عمل القانون المخاص بتطور الفن في دائرة الفوائين التاريخية الاجتماعية العامة . هذا هو الأساس التبرأ التاريخ الفن ، لأنّه — أنّه الأساس — يبرز طبيعة الحالية ، التي لا يمكن أن تبعد إلا بطبعها التاريخية .

وليس دليلاً في أنّ هذا الأساس للتبرأ هو المعنون — إلى جانب إبراز الأصل وهو : الطبيعة ( الماعنة ) والطراجم ( الطبيعة في ملابسات تاريخية محددة ) — على بيان ساحل التاريخ الفن وظلّ تطويره أو تحفته ، وبين الحيات المعاصرة المزدوجة إلى شهر ، الأنواع الفنية وظلّ تطور هذه الأنواع أو انفراطها أو اندماجها واستمرارها في شيرها ... إنّه ، وبين المباين ، والأصول الجمالية للتشـرـيف ، المدارس ، والنظريات ، والاتجاهات ، والأساليب ، الفنية ... إنّه .

واضح تابق أن العمل الذي كالغرض الحال : كلّها فرديٌّ فاز . واضح كذلك أن التاريخ ليس يخالق من المفاهيم كثلاً الجمال الأفضل كلّها تاريفيٌّ اجتماعيٌّ . أى أن تاريخ في جماعة من المفاهيم إنما ترسّك مراحله الراهن التاريخية في حياة هذه المفاهيم . ومادام الأمر كذلك — وهو كذلك علياً — فإن تاريخ الفن في الحقيقة تارikan : تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية ، وهو تاريخ الفن البشري . ولتاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً به (متخصص) أى يبدو فيه الفن خارج مفهوم ، وهو تاريخ الفن بعد تحول (التحولات) البشرية البدائية إلى (المفهومات) ذات أنظمة اجتماعية محددة . في التاريخ الأول كانت الظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية التقنية البشرية ، فإنها ضمن متربع مانكيلا جانباً . وكان غير مقصود فإن هذا العمل كان (عمله في نفسه) . وفي التاريخ الثاني بروز الظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة ، متنقلة عن الممارسات العملية التقنية البشرية ، وبروز لكل منها وظيفة در (فع) في هذا التاريخ استقلت تلك الظواهر — شيئاً — عن الممارسة العملية ، راسنة كل ظاهرة من هذه الظواهر — شيئاً — عن غيرها والتي يوم هنا أن استقلال الظاهرة تقنية عن الممارسات العملية البشرية من ناحية ، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أفرز (الأعمال الفنية) باعتبارها متاجن خاصة ، وأصبح العمل من هذه الأعمال شيئاً (لقد في حاله) وليس ربّن أن الموقف التمييز بين هذين التدرجتين يعني في تصور (متوجهة) خطاطنة تاريخ الفن : بل لقد توفرت طائفة مسلمة من الدراسات حاربه — مستبدة من كثوف القدرة وبعورت آخر بولجية — تلك ما يأكل التاريخ الفن البشري . وتزداد هذه الدراسات البدايات الأولى تجذير الظاهرة تقنية إلى الفترات الأخيرة من العصر المجري القديم وإلى العصر الحجري الحديث . ثم تضيق هذه الدراسات علورد بين عليها ما يأكل تاريخ الفن البشري :

المأمور أن كل مجال السر الذي يرتكب على حرية سلم بما من الأعتداء التبادل بين الآتيا، الشفاعة ، يرجع طهوره في مبدأ الأمر إلى هذه التجربة . ونحن نعلم أن هناك فكرين رئيسيين أكدوا باختصار أنها الشرطان الأساس للفن : واحد بهما فكره الشفاعة والمحاكاة ، وفكراً لإنتاج شيء من لا شيء .— أي نفس إمكان قيام الفن الإبداعي ذاته . هاتان رؤيائنا قد ظهرتا في حصر الحرب والكتف سابق على مصر المحرر (٢٣) .

والغور الثاني هو لمح أصل (فكري) علم للمارسة المحررة عند المخاطب البدائية ، ثم لمح دور هذا الأصل في تفسير الفن . الفن وتعليل الممارسات النية الباكرة ونحدد فريزر (جيمس) هذا المحرر الثاني : « ... [إذا حللت بياني] المذكر التي يقوم عليها السر ، فإنه يحصل أن نجدنا نحصر في مبدأين الاثنين :

الاول هو أن فيه يتحقق النية أو أن المطلوب به هذه .

والتالي هو أن الآتيا ، التي كانت متصلة ببعضها البعض في وقت ما استمر في التأثير بعضها في بعض من بعد بدء أن تفصل فريزينا .

ويمكن أن نسمى المبدأ الأول . (قانون الشفاعة) وأن نسمى المبدأ الثاني (قانون الانصال) أو (اللامس) ومن المبدأ الأول ، أو قانون الشفاعة يستنتج المحرر أن في انتظامه تحقيق الأهداف والتتابع التي يريد بها عن طريق علاقاتها أو تحليمه .

ومن المبدأ الثاني يستنتج أن كل ما يفصله بالنسبة لأى شيء مادي سوف يوزع تأثيراً مماثلاً على الشخص الذي كان هنا شيئاً متصلاً به في وقت من الأوقات سراً . أكان يزحف جراً من جهة أولاً يزحف ... (٢٤) .

والغور الثالث إنما هيكل لتاريخ الفن البدائي ، هو لمح تتحقق الأصل الفكري

للدراسات المسرية هذه الملامح البدائية - وهو المورثة الثالث السابق - ويرد  
هذا التبع في ( منطق أسطوري ) يتحقق في الدراسة العملية والتقنية في آن واحد.  
ولقد جاء تجديد هذا المورث في بحث سابق لنا : . . . إنه [ذاك] لأن المعلم الأسطوري  
يتحقق مدعياً ملائقاً جندياً في المجتمع البشري، تضرر من تحقيقها أدوات البدائيين ليتحقق  
ذلك الأداء . لقد كان الفن البدائي ذا ( مضمون ) أسطوري ، [ذاك] لأن يعكس  
علاقة سحرية أسطورية بالعالم ولما كانت تلك العلاقة فائقة على لق الرائع التجربة  
والاجتياز ، فإن ذلك المضمون كان ( انتهاجاً ) في حقيقته . فإذا كان الأساس  
لي ( ضمادات ) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي - إن جاز هنا التعبير -  
الواقع التجربى والاجتياز ، فإن ( أشكال ) تلك الفنون قد ارتبطت إلى حد  
بعيد بالوسائل والأدوات والأالية واللاممات التي عرفها ذلك الواقع التجربى  
البدائى نفسه .

ولم يكن ( المنطق ) الأسطوري هذه البدائيين ليتحول إلى ( فن ) لو لم يكن  
مرتبطاً ارتباطاً حسناً بروح حياتهم العملية وبذاتهم الاجتياز : فقد ألم هنا  
المعلم علاقات ذهنية بين الأشياء الشائعة ، ويعامل هذه العلاقات على أنها  
علاقات حقيقة فائقة في الواقع فعلاً ، ويزرع الشفاعة . ( مثل ذهن ) لهذا  
القتدرة . إن هذا المثال الذي عن القدرة الإنسانية لم يكن بعيداً عن الواقع العمل ،  
وإنما كان مستفيداً من تهرير هذا الواقع ذهنياً وساعياً إلى إكمال صورة وتصوره .  
ويجيب هنا المورث والتجزء في الواقع العمل البدائي فإن المثال الذي عن السيطرة  
الإنسان على هذه ما كان له أن يتحقق في الواقع ، فتحقق في الفن :  
أى أن التعميم الرمزي - بعبارة أخرى : تحريل المفهوم إلى زمن والتغريد  
الذعن إلى تعميمه في - جعل المنطق الأسطوري ذا أسطوريأ . بينما كان الفن البدائي

نعنيها حالياً لأهداف ( والمية ) تسرع المبررة علينا من تحقيقها أو أنه - إلى الفن  
البدائي - كان تحقيقاً لرجود ساع إلى الأكتاف ، وجرد يختلق ، وجرد يصمد -  
فـ الفن - وجروداً فعلاً .

وهذه المخصوصة في الفن البدائي لا تجعله مفارقاً العالم الباليين والآخرين بل تجعله  
كائناً جلوساً جزءاً جديداً لم يكتشف بعد ذلك العالم ، كما تجعله ارتقاء من ( الرقية )  
الآتوكول المنزول إلى سعن من معانٍ ( الرقية ) وإن كان - وهذا الفن - ليس حلاً من  
أحلام اليقظة أو من أحلام الليل ، فإن تلك المخصوصة لا تجعل هذا الفن - على  
الرغم من الرابطة الشديدة بالواقع التجريبي - عحاكاً أو تقليداً للظواهر العارضة  
بل تجعله يعاً عن جوهر الظواهر وكالماء . ولعل في هنا ما يفسر كثرة ما يتحقق الفن  
البدائي من ( أدبات ) الإنسان البدائي وأهدافه ، كما أنه يفسر ارتباط هذه الأدبات  
والأهداف بال الحاجات المطلبة لذلك الإنسان البدائي <sup>٢٩</sup> .

والظهور هراباً علينا ، تلك الرياح التي تصورتها الدراسات ل التاريخ الفن البدائي  
عن سرل ( وظيفة ) ذلك الفن : حيث تداخل مجال التجربة العمل والتشكيل  
الحال بحيث تعاكسه المحدود الفاسحة بين ( الفن ) و ( الواقع ) . ويعود ملور  
هذا الغور : . . . إن الصورة كانت من الصور الرديئين ، الصور في آن واحد ،  
وركائزها الرهاب تحقق الرهبة في الوقت نفسه . ولقد كان صياد الصحراء البدائي القديم  
يعتقد أنه استمراراً على الشئ ، ظاهر في الصورة ، ويطلب أنه قد سيطر على الموضوع عندما  
يصور الموضوع . وكان يعتقد أن المروان المقيق يعاني بالفعل من قتل المروان  
التي تلهي الصورة . فالتشكل التصوري لم يكن بالنسبة إلى ذاته إلا استثناءً ل نتيجة  
الطاولة .

وكان من المهم أن اعتماده أن يقع الحادث المتحقق في أعقاب التشيل السحري له .

أو أن يكون مكتوبًا في بالفعل ، إذ أن الآخرين لا يفعلونها إلا ذلك الربط غير المتحقق الذي يتألف من مكان وزمان . وجعل ذلك قلم لكن وظيفة الفن أن يكون بدلاً ومرأة على الإطلاق ، وإنما كانت هذه الوظيفة متقدمة بالفعل المتحقق ، ولم يكن السكر هو الذي يقتل ، أو الإيمان هو الذي يحقق المجزرة ، وإنما كان العمل المتخفي ، أو التحيل الصوري ، أو التصرّف على المبرانق الصورة هو الذي يorum بالسر .

إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة ، كان يتبع حيواناً حقيقياً . ذلك لأن عالم الخيال والصورة ، وبهما الفن والمحاكاة المفردة ، لم يكن قد أتيح في نظره بداعياً حاصداً فائضاً بهذه هنالك من الواقع التجربين ومتضلاً عنه . ولم يكن قد رأى في العالمين المختلطين بعد ، وإنما رأى في أحدهما استراراً يباشرأ متجاهلاً الآخر . . . .

إن كل هذه الأسئلة إذن تداخلت المعاودة الفاسدة بين الفن والواقع ، ولا يصح الاتصال بين المجالين خبلاً داخل نطاق الخيال إلا في فن العصر التارخي عليه وحدته عمل حين أن هذا الاتصال كان في العصر الحجري القديم حتىئذ بسيطة ، وربما لا يعل أن الفن يظل في خدمة الحياة كماً .

والواقع أنه أدى تفسير آخر لفن العصر الحجري القديم ، كالفول [ له صورة زخرفية أو تصويرية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، لكنه سلسلة كاملة من الشواهد . . . . ]

كان هنا من تاريخ فن الجمادات البدائية ، ولهم التاريخ أهمية بالغة لأنه يحدد طور الشعوب الظاهرة ، الفتية مستترة عن غيرها من الظواهر ، ويحدد ارتباط هؤلاء الشعوب بالعمل الاجتماعي . وآن الانتقال التاريخي من ( الجمادات ) إلى

(الجنسات) ، ثم في نسخ المراجع الطبقية لبله الجعفات ، بعد المارسون  
الأصول ١ الاجتماعية والأخلاقية والفكرية العامة التي يبعض عليها ( تاريخ  
الفلق الفتن ) .

ويقف ببراء كل هذه الأصول بما تأريض يؤكد تواصل الخبرة  
البشرية واستمرار القديم في الجديد ، وبخاصمة في الظاهرة القيمة ، وفي  
هذا البعد يقول مزدوج الفن أرنولد هارنر : . . . . كانت نهاية  
العصر الحجري الحديث ملؤها باهادة توجيه الحياة على نحو لا يقبل خرولا  
عن ذلك الذي حدث في بدايتها ، وبخورة الاقتصاد ونظم الجسم لاستكمال  
ذلك من تلك التي حدثت في مطلعه . ففي بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو  
الانفصال من الاستهلاك المفرد إلى الإنتاج ، ومن الفردية البدائية إلى التعاون ، أما  
في نهاية فقد أصبح مظهر التحول هو نهاية التجارة والمعرفة البدنية المستثار خلود  
الذين والأسرار ونفع السكان وتلادهم . وفي كذا الحالين تحصل لنا صورة تغير  
كامل وإن كان حدوث هذا التغير ينبع في الحالين صورة تحول متدرج أكثر مما  
ينبع صورة انقلاب مطاجع . ففي معظم النظم والعادات السائدة في عالم الشرق  
القديم نجد أن الأمراض الأوروبالية من الحكومات ، والاحتفاظ بالجزيئي بالاقتصاد  
الطبيعي ، وتنقل العقاد الدينية في الحباقيوية ، والأنجذب الشكلن التقليدي في الفن . .  
ومن كلها عادات وتقالييد مختلفة من العصر الحجري الحديث — انتز جنبًا إلى  
جنب مع أسلوب الحياة المعاصرى الجديد . . .<sup>١٩٣</sup>

أما عن الأصول الاجتماعية والأخلاقية والفكرية العامة التي تصور المارسون

بوض التأريخ لقى علىا ، فيسكن الناس بعادات لفتر حما في القرن المأخرى . فقد  
من العلا . القرن التاسع عشر فرن التأريخ ، إذ وصلت به نسكتة (التطور)  
و (النضج) إلى أن تكونا (ظفرة) تضع بين يدي التورخ القوانين المفسرة  
للتاريخ والكافحة لتطور ظواهره ولحلقة هذا التطور بالإلباب المرحومية  
لراجل التاريخ : . . . . فقد وضع آباء عام لدى علا . القرن المأخرى ولدى  
مسكريه ، يذهب إلى أن لكل شيء تاريجا . وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة كلها  
لعلوم الطبيعة والاجتماعية ، إذ أثبتت عليه ثورة مهيبة كافية في النظر إلى العالم  
المادي والمرجود الإنساني ، وفق مناصب البحث وطرق التفكير . كما زلول هنا  
الاتجاه الإنكليز الكلاسيكي عن المطلق والسكون وآيات ، ويفهمها بالتبسيط والحركة  
والتطور . ولكن ظهرت في الآيات العلمية والتكميلية مناصب (تطورية) لمصل تاريخ  
آية ظاهرة (وطاء ، سلقا) متزلا عن تاريخ الظواهر الأخرى وفي هنا السبيل أصح  
تاريخ ظاهر بما أو لفاظ إنسان ما راجدا من أمرين : إما أن يكون تاريخا زمنيا  
(خارجي) — إن صحت العبارة — يعني بالاستمرار الزمن مع (إنكار أن  
تكون هناك) (رواين) بقدرة هنا الاستمرار . وإنما أن يكون تاريخا (داخليا)  
بعض القوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و (سيرا ذاتيا) بما مع إنكار أن  
تكون هناك (قوانين) أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة في ترابطها مع كلّ  
الظواهر الأخرى . هؤلا . عم أصحاب (التاريخ) بالمعنى اليقيني المجزئ .  
لكن نسكتة التطور وجدت صياغتها الخاصة في تلكات من يمكن أن يسمى  
 أصحاب (التاريخية) الذين يرون أن (تاريجية) ظاهرة ما معناها كيفية حل  
قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة . غير أن من بين أصحاب  
(التاريخية) من جملة دوا ، القوانين الخاصة والمادة التطور (أنكلار) التي من

لسر الفنون بالسكر ، ووزلا ، ثم الماليون ، ومن بينهم من رد هذه الفتوح إلى  
أسرها المؤسسة في سرقة التاريخ والمجتمع ووزلا ، ثم العبيدين (١٢) ،  
والمغاربة من الأرجين — المال والعلوي — قاتم بقدرة في المحاولات التي تتصدى  
لأ تاريخ الفن .

ولقد فحارول هنا — مادمتنا بصدده المعرفة المخالية من جهة التحقق في التاريخ  
المحال والتاريخ الفن الذي جاءته من الحالات البشرية — أن بين علاقتنا المؤسسة  
— في مافية المعرفة المخالية — بالتاريخين ، أى يسبق تطور هذه المخالفة أو تلك  
من الحالات البشرية : إن الذي (يختص) [حسناً] فيجهله [حسناً] جائياً إما  
هو الفرض المحال ، وليس يستطيع أن يقوم [حساس صفة جالية بينها في صور

ما من جهة المعرفة المخالية المعرفة المدرك خلال الاستجابة لخاتمة جالية ونفسية  
وروحية وعنه الحاجات — مع الاعتناء بمقاييسها الذاتية والفردية — ذات مافية  
إجتماعية ، ومن ثم ظلتها — أى هذه الحاجات — لا تتجاوز قدرة المخالفة في  
واقعيها ، [احتاجها] لحال الطبيعى ولاحظها طبانتها الاجتماعية . وبعد العمل ما هو  
التاريخ في حياة المجتمعات بالراحل الاستراتيجية الكبرى ، أى بالانتقالات  
التاريخية الأساسية من مرحلة تيزها علاقات اجتماعية إلى مرحلة ذاتية على علاقات  
اجتماعية أخرى . فإذا كان ذلك هو الأساس بين المؤسسة في المعرفة المخالية  
والتاريخين في التطور الاجتماعي ، وإذا كان هذا هو حد التاريخين ، فإن الأسس  
يتجه إلى تحديد مراحل التاريخ الفن المعاصر بمراحل تاريخها العام .

# هوامش و مراجع

## الفصل الثاني

- ١ - راجع في تأثير المانع السكري على الآثار المعرفة الآتية :
- (أ) الآثارات : الرابعة والصادمة والسابعة في مجموعة : (G. B.)
- (ب) والصفحات ٢٦٣ - ٢٧٢ ، ومن ٢٩٦ إلى ٣٠٣ ومن ٤٦٩ إلى ٤٧١ فـ

كتاب Critical Theory Since Plato

- (د) وبالبحث الذي كتبه سرت (D. B.) سترات :  
(Aesthetics in Primitive Societies)

ص ٤٨٩ في مجموعة :

Men and Cultures, London, 1960

- (د) والفصل الثالث من الباب الأول من كتاب عبد النعم الباي :
- مقدمة في نظرية الأدب

(د) عدد بعض اللغة العربية بالقاهرة بمخطوطى :

كيفيات ٢٥٢ (qualities)

والكلل العيني Universal Concrete

فالخطح الأول : ، أحكام قيمة تصب على الشـ، من حيث أنه حجر أرضـ،  
حـلـ أو فـسـ . وكان للأدب ثلاثة أربع من الكـيفـاتـ : الكـيفـاتـ الأولـ سـيرـ

عن صفات الفن بالجزئية كالأنتداد والحركة ، والكتينيات الابدية كالطعم واللون .  
والكتينيات الابدية من ناحية الحكم عليه وتقديره . . .

### و عن المصطلح الثاني :

١ - استعمل مجمل هذا المصطلح استعمالاً ياملاً رفق مفهوم مختلفة ، وشاع  
استعماله لدى كثيرون من المعاصرين ولكن في مدلولات غير محددة .

٢ - يراد به بوجة حام الكل الذي لا يقوم على التجربة . وإن تحقق في  
الخارج قوله وجود مستقل عن الذهن الذي يدركه ، كمثل الملاطون . ويدركنا هنا  
المعنى بما قال به الترسيرون من وجود الكليات قبل الأشياء . . .

بعض المصطلحات العلية والقديمة التي أرها البعض ، الجلد السادس عشر :  
القاهرة ١٩٧٥ : ص ٢٢٨ ، ٢٣٧ .

٣ - راجع في خصائص ( المثال ) وخصائص ( الفن ) :

( ا ) مراجع متعددة من القسم الثاني فـ :

Hegel, The philosophy of history, (G. B)

(ب) والمقالات الابدية والدائمة والدائنة في مجموعه ( G. B )

( ج ) دراسة كتاب لرييان جرلمن : The Hidden God

( د ) والصفحات ٤٧ ، ٢٦٨ ، ٢٤٩ ، ٢٤٦ فـ :

Criticism, The major texts, edited by Walter Jack Bate, New  
york, 1952.

( ه ) والفصل الخامس ( صفحه ٤٠ ) وعابدهما ( فـ ) :

Selbybury, George : A history of Criticism, vol. 3, 8 Imp.  
London

٤ - عبد المعم تلبيه : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٤  
 راجع كذلك مراجع متعددة في مادتي (فن) ص ٦٦ و (حال) ص ١٢٣  
 من مجموعة (G. B)

وراجع - في الجذرين الحال والحال من مجموعة (G) - التطور التاريخي  
 للمطلعات الكلية :

Sensation	-	الإحساس	Creation
Harmony	-	الانسجام	الإدراك
Homogeneity	-	التجانس	Rhythm
Analogy	-	المثال	التركيب
Formula	-	الصيغة	Incompatibility
Sensible	-	المحسوس	الصلة
Inherence	-	اللازمية	الساورة
			المرادنة

Parallelism

٤ - راجع :

(أ) مراجع متعددة من المواد (١-٢-٣-٤-٥-٦) من مجموعة  
 (G. B)

(ب) والفصل الثاني (منحة ٢) من الباب الأول من كتاب عبد المعم تلبيه:  
 مقدمة في نظرية الأدب .

(٢) و منحة ١٩٨٧ وما بعدها في :

Critical Theory Since Plato.

(د) مواضع متعددة من الفصل الثالث من ١٩٩ ، من كمال أبو ديب : في  
البيبة الإيقاعية للشعر العربي ، بيروت ، دار العلم للعلائين ، الطبعة الأولى ،  
١٩٧٤ م.

(هـ) لم يجز الآخرون الانصراف استعمال لفظة (المجاز) لغير الاستعمال  
الذين المعروف .

أما الجماليات - عدنم - فهو الحسن في الشكل والمعنى ، والفرق بين الجماليات  
والحسن أن الحسن يكون في لون الرodge والجماليات يكون في صور الأفخاخ ، والملاحظة  
لبعضها كلها :

شكل صالح حسن وجعل مما  
وابيس كل حسن جملة  
ولا كل جملة حسنة  
والإيهاد : الإشارة على أي وجه كانت .  
والإيماء : الإشارة إلى خلف خاصة .

راجع :

- مواضع متعددة من ( لسان العرب ) .  
- دفاتر العربية . أمن آن ناصر الدين ، ص ٢٣ ، ص ٥٠ ، ص ٦٠ .  
(و) يمكن ملاحظة تطور المصطلحاتالية في الأدب والقديمين :  
البناء ، الخط ، الطراز ، الصوغ ، المركب .  
فن البناء . مثلاً - قال القليل بن أحد ، ربيت البيه من الشعر زرنيب  
البيه من بيروت العرب الثاني .

المرزاقي : المروضع ص ٢١

وقال الآخر :

إنا نصر بنا بيته المنشوا  
فانا ما لستو كان هنا أو هنا  
ربما وألاك هنا ثم يصعب هنا

ابن عبد ربطة : المقدمة في الفيلسوف ، الجزء الخامس : ص ٣٢٧ .

مراجعة عن نفس المصطلح (بيان) ، مайлز :

— ابن طباطبا : عيار النصر ، تحقيق طه الحاجي ووزيره ، القاهرة ١٩٦٥ م . ص ٥ .

— الأدمي : الرازنة ، تحقيق السيد صقر ، دار المعرف ١٩٩١ م .  
الجزء الأول ، ص ٤٨ .

— ابن رشيق ، الصدقة ، تحقيق محمد عبّان الدين عبد الحميد ، القاهرة ،  
الجزء الأول ، ص ١٢٠ .

— حازم الفرماني : شرائع البلاغة ، تحقيق محمد الحبيب بن الحسين ، ترجمة ،  
١٩٦٦ م ، ص ٢٧٨ .

٦ — عبد النعم نبلية : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٢٠ .

٦ — المرجع نفسه ص ١٢٦ .

٧ — هاوزر (أرنولد) : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ،  
القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ م الجزء الأول ، ص ٢٢ .

٨ — فريزر (جيتس) : الفتن الفتن ، ترجمة أحمد أبو زيد ، القاهرة ،  
المطبعة المصرية للطباعة والتوزيع ، ١٩٧١ م ، ص ١٠٢ .

- ٩ - عبد النعم تلبيه : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١١ .
- ١٠ - هارزور : الفن والمعنى عبر التاريخ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٩ .
- ١١ - المراجع نفسه ، ص ٤١ .
- ١٢ - عبد النعم تلبيه : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٩٦ .
- وراجع كذلك كتاب لروبرت جوليان :
- The Hidden God.
- المقدمة وص ١٧٦ ، ص ٦٦ .

العقل الثالث.

العارف الحال

( المور التوهمي مدخل إلى الوعي )



شد العصر الحديث لنحو طائفة من الطرور ، ينهض كل منها بدرس ظاهرة أو (مادة) طبيعية أو انسانية . وآخر هذه الطرور ينهض بدرس الظاهرة الفنية . وستنما - بطبيعة الحال - طرور أخرى حول ظواهر أخرى . ولكن المتردك الصنكري والمهجن الرائع إنما يدور حول (علم الفن) . ولقد قطع العلماء مراحل درسيهم إلى أليس مننا العلم ، وهي مراحل قليلة أربعة ، ولكلها جات ستائين يمتد بها .

رسينا هنا أن نشير إلى النوع (الأمثل) الموروث في النظر إلى الفن ، وبالـ  
ليدأ الرابع من الموجهة لمرسنه علىـ . فقد حل ذلك النوع الأمثل الظاهر، الفنية بكلـ  
شيـ . نجـ عن رده إلى مصدر مطـوم ، فربطـ الفن بـ صادرـ (الفنـة) وطلبـ إـلهـ  
أن يصرـخـ الفـنـومـ والـفـنـاتـ ، وأن يـمـكـنـ المـنـكـلـاتـ والمـعـلـاـتـ ، وأن يـرـيـهـ وأن  
يـعـرـجـ ، وأن يـسـتـنـفـ . ولقد كان ذلك كـلهـ ثـقـيـةـ نـجـ العـنـ الأـمـلـ عـنـ الرـسـولـ  
إـلـىـ (ـحـافـاتـ) الـظـاهـرـةـ الـفـنـةـ ، فـتـغـلـ بـلـاـقـاتـهاـ عـنـ ذاتـهاـ . ولـيدـاـ المـوجـهـاـلـاـنـ عـرـ  
جـرسـ الـظـاهـرـةـ الـفـنـةـ لـ ذاتـهاـ ثـمـ فـيـ عـلـاـقـاتـهاـ . قـلـيـسـ هـذـاـ سـيـلـ إـلـيـانـ (ـمـهـنةـ)  
الـفـنـ (ـلـاـ بـيـانـ) الـفـنـ .

ويحصل بهذا الباب امران : علاقة المعرفة - وبطبيعة الحال فانيا تذكر ما هنا على المعرفة الجمالية - بالوجود ، وعلاقة العمل الفكري بالتأريخ الفكري .

وللآخر الأول فاته قد سبق أن تقرر - في الفصلين السابقين - أن (حرب) الآلات المركبة على خصيصة جائحة لوحظ يوم ما غير (ستول) هذه

الحقيقة في الموضوع ذاته . أي أن الحقيقة الحالية لدى المارق غيرها متحركة  
في المرووف، غيرها في الواقع ، وفي تلك الوقت فإن الحقيقة الحالية ( المروفة )  
المتركة غير بمعنون عن الحقيقة الحالية ( الواقعية ) – وذلك لأن الأول لا يد  
إن كان المحسوس بالقول ليس بالبيان موجود – أن تحصل فرائني متى في كل الأية ،  
ويظهر قوته هذه القرآن لا يكرون ( الواقعية ) الحقيقة الحالية ومع سطوح هذا الأمر  
الأول ، فإن كثرة من المشتغلين بالتفكير والفن تخلط خطا في معايني المرءة والجهود  
بين الفن والواقع ، أو ( المطابق ) يذهبما .

وفي الأمر الثاني ، شأنه شأن تقرير أن تقرر – في الفصلين السابعين أبعدها – أن  
 العمل الفني ، شأنه شأن الصرف الجمالي ، ذو ( طبيعة ) فردية ذاتية وذو ( طراح )  
اجتماعية . كما أنه قد يقرر أن التاريخ الفن ، شأنه شأن التاريخ الجمال ، ذو طبيعة  
اجتماعية وبيننا هنا ما اتيتنا إليه خلالكتين أن العمل الفني والتاريخ الفن ذكر كلما حان  
الأخر وينأى به . كما يتبين أن التاريخ الفن – إذ يعكس الجماعة القراء الاجتماعية دائمة  
– يزعم نوع التثبيت والتجميد ، وأن العمل الفني يزعم نوع الرؤولة والتغيير .  
ولا احتجازات هنا بدوران حول الأمرتين جيدا :

قض الأمر الأول يذهب الخلط بين ( المروف الجمال ) و ( الموضوع  
الواقعي ) إلى المطابقة الآلية بين الفن والواقع . وفي الأمر الثاني يذهب الخلط بين  
العمل الفني والتاريخ الفن إلى تطلب مطبيته اجتماعية على ما مطبيته ذاتية ، وإلى  
تطلب ( الطراح ) على ( الطبيعة ) في العمل الفني .

إن المشكل الذي يواجه الفنان مشكل التكبيل . وهذا هو الأساس في ( مادية )  
الفن ، إذ هي مادية جعلية ، لأن الفن : هو في جعل الواقع ولا لأن العمل الفني  
تكتيل جعل لموقف من هذا الواقع . وهذا هو الدليل الصحيح للأليس مهمة

الفن على ماءه<sup>(١)</sup>. أما الشغف بالفن التأملي - صير تاريخ الفن وال الحال  
كله حتى المظاهر الطيبة الأخيرة - بخلافات الماظرة النية عن ذاتها، فقد كان  
يؤسس للغاية على جهة مفروضة على الفن من ثوابين ظواهر أخرى، أو مفترضاته  
من مهام تلك الظواهر، يقول جورج ستولينغر - وإن يكن قوله صادراً عن وجهة  
من التفكير مختلفة عما زاد - ضد الاستغفال بهذه الفن تتعلق بظاهره  
أخرى عن الاستغفال بهذه الفن تأسى على مبته الحال<sup>(٢)</sup>: ... . لقد  
خل الفن بفسر ويفسر ، طوال التاريخ كله ، وحيث صدرنا الحاضر ، هل  
ليس غير استطيفة : إذ كان يجعل من أجمل منفعة الاجنبية ، أو لاإنه يبت في  
القوس مختلفاً دينه ، أو لاإنه يجعل الناس أفضل من الروحية الأصلية ، أو لاإنه  
 مصدر العزة . ولعل القارئ يدعى أن قيمة الفن تختفي في كل هذه الحالات بنا ،  
هل ما يزورني إلّي من الناج ، لا من أجل أهميته الباطنة<sup>(٣)</sup> ... .

فإذا كان العمل الفن قد نظر إليه من زوايا كثيرة [لا الإرواجة التي تبرر ماءه  
وسم الراوية الجاذبة ، فإن تاريخ الفن نظر إليه في مصر ، القراءين العامة للتاريخ العام ،  
حيث أدخلت مورخون الفن المتطور - المستقل بذاته - التقانة التي كما أقولها كانت  
العوامل التي تفسر خصوصية تطور تاريخ الفن عامه ، وحيث الذين تسيرا في مصر  
الحديث - إلى الاستخلاص التبيّن لتطور التاريخ الفن ، لم يستطع سليمان الفريز في  
هذا السبيل بين تطور الفن وتطور غيره من (الصور التقانية) المختلفة . هنا هو  
يوهانس هنريود يشير إلى تغير الفن بين صور التقانة المختلفة و[إلى] يعرض أسلوب تاريخ  
له : ... في الأزمنة الحديثة أصبح الفن ، بالمعنى الحال ، يختبر حالاً تقليقاً متغيراً ،  
وتقانةً ونهاً من أنماط الإنتاج . ويوجده الآلنفن عامه ، والكلفن معين ، ممزوجاً

الشخصون الذين يعانون أن يرووا قصة عن الخطأ أو ذلك في العملة الفاسدة .  
فالورخ الذي يتناول المأزق أو السبب فقط ، لا ينبع يكون بشكل ما أكثر تفصيلاً من ذلك الذي يحاول أن يطال كل الفترات ، أو كل الفترات البصرية . وفي سبيل المرة الدقيقة الأخيرة يحاول معظم المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك في حصر مجين وشعب مجين ، في نطاق من واحد خاصه ... وقد يكون سلوكه في النهاية ، في المطر ، من الموضع الذي يواجهه ، حيثما دليلاً فيما يتعلق بالحوادث التفصيلية والآثار المادية ، أما خارج نطاق المطر ، الذي يواجهه فإن معلوماته تكون مادة أكثر غمراً .

ولقد حدث في مجال الدراسات المتخصصة تاريخ الفن ، تقدم كبير في تحويل التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والوضع البارد للفنم ، إلى التركيز على تحويل الأساليب الترددية وأساليب الفترة ذاتها ، وإلى تضيير أعنق الفن . على أساس شخصية الفنان وبنته الثقافية . وتقتضي دراسات الأساليب التاريخية قدرًا من التعميم في المنهج والاتجاهات التي تصنفها ، ولكن يمكن أن تكون هذه الدراسات على نطاق ضيق أو واسع ... ولكن موزع نفسه يعود في موضع تال من نفس الكتاب - عن هذا التبيّز ، بخلط بين الفن بالاعتبار لأحدى الصور الفاسدة - في خطورة ، وتحل محل الصور الثقافية الأخرى ، أي أنه يعود إلى جعل تاريخ الفن جزءاً - غير مستقل ذلك الاستقلال الذي أشرنا إليه - من التاريخ الثقافي عامه ، يقول : .. أما تاريخ الثقافة ، بوصفه صرحاً متأثراً فهو أكثر بامتنان للربوب الزمن ، لا يقتصر على الفنون البصرية . وقد يعبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن

(الثقافة) [مطلع أربع نطاقاً، ينظم الشورب والأحذاب المختصرة وغير المختصرة]. فإن أي تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى الفتوح العثمانية الحقب يعني تناصاً إلى درجة تدحر إلى الآنس، وجعل حين يفتح تاريخ الثقافة تاريخ الزمن، في الحلة، فإن له مطلق الحرية في أن يتخلى عنه، من وقت آخر، إنما هو عادة عامة معيناً، مثل نظام العقيدة في مختلف بقاع العالم، وحيث أنه تحول طريقه، الفتر كما الريح على كل هذه الموارد تداخل وتتعارض، ويستخدم بعضها طريقه تائجاً بعض، كلها تتضمن الحال ذلك، وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها اليوم عن آنفه نوري نحو البحث العلمي. وليس ثمة علم ولا فرع من علم، ولا لدن ولا فرع من التاريخ، لا مجال ثابت لا يبدل، ذر وحدة دفتره لا ينبع تحطيمها أو اجتيازها، وطريق خاصة به عليه التزامها، فكل تلك الموارد تطورت من بدايات لأنفاسها فيها سيرها، ولا تجزئها بساقيات أو أسوار، مثل المقارنات الخاصة. فكم من مساعٍ مشترك بين العلم وال تاريخ والفن (١٠...)

وليس ذلك أن هذا كله — كبرى النتائج التأثير في دروس الفروق التاريخية — قد أمسك على المدارس والنظريات والمتابع القديمة. فلم تلمس في القرن غالبه الصورة عن طيبة، وإنما ذكرت الحاجة الملحية فإنما توضع في صورة (المتابع) مقابلًا (الثقافة). أما النظريات الأكاديمية فربما حذرت تلك المدارس والنظريات والمتابع، فإنها كانت تلخص — تلزجها — المدخلات الاجتماعية والسلكية في صدر كل منها.

وبعد ذلك النابات (بالتوازن الأخلاقي) الكلاسيكي، وتبني (بالتوازن السلوكى) الوسطى، مارة (بالتوازن النفسي) و(التوازن الاجتماعي) الرومانسيين، وقد وصله الأخلاقية الكلاسيكية — الأفلامطنية الأرسطية — إلى العالمية

حالة هذه للأبيكين المنشدة الأوروبية ، فما هو السير طلبيه سدل - أحد نقاد المنشدة الأوروبية في القرن السادس عشر - يصور تلك الأخلاقية هنا التصريح: «ضم سدل إذن أن الشعر أكثر ثانية من حيث التعليم الأخلاقي من الطلاقة والتأريخ ، لأنه لا يتناول السائل المبردة وحسب كما تفعل النسقة ، بل يتناول الأسئلة الملوسة ، وبها أن أذنك ليست متقدمة إلى لحقيقة الواقعية فانه يجعلها أكثر احتفالا وإنقاضاً بما ينفع في التاريخ . فهو يصور المأمة الحقيقة لحقيقة تصوير أمثنا بالحيوية والجلالية ، بينما يصور الرذيلة بالغيرية فسباقاً ظاهرياً دافعاً ليحة منفر ...»<sup>٣٧</sup> .

كما في هذه الأخلاقية التعليمية حلقت من زراث ما كان درس الفن من زاوريا متنفسه - فربما وجاءت - درساً مؤسّعاً على المنشدة الأخلاقية والدينية . أما (التراث الشخصي) فقد كان ثانية الفرق الأنظب من الرومانيين ، عندما حولوا الدرس من المطلق إلى الفن ، وحددوا العمل الفنى (تفصيلاً) من ذات نفس مبدئه : وروصل طفو بعض هنا الفريل إلى أن يجعل الفن هو الفن : ... ما هو الشعر ؟ إنه تغريباً لنفس الواقع : ما هو الواقع ؟ إذ أن الإجابة على أحدهما تهدى في إيجاد الآخر ...»<sup>٣٨</sup> .

وشغل هنالا ، بعملية الإدماع - ومن عملية سابقة على عملية التشكيل ، والأولى منهـة على النفس ، وبالتالي محبـة علىـها ، الجمال والفنـاد - واستخلصـوا (سابـقـين) ثـانية ، حـارـلـوا أـن يـسـبـحـوا عـلـى الـأـمـالـ الـفـنـيـةـ باـعـتـارـهاـ - تلكـ التـائـيرـ - أـسـاـ (ثـنـديـةـ) :

... وما هنا مثل شاعـمـ لـهـ الرـوـ منـطـيقـينـ ، وـهـوـ مـحـلـةـ تـعرـيفـ الشـعـرـ منـ عـلـلـ مـحـلـةـ الـحـلـلـ الشـعـرـىـ ، فـلـكـ يـكـبـ الشـاعـرـ شـعـراـ جـيدـاـ عـلـيـهـ أـنـ يـكـونـ فـ

كيد وكيده من الحالة الذهنية ، والترع الفلاجل من التمر هو خبر صورة تلك  
الحالة الذهنية ، وإنذن بذلك الترجح هو أكثر الأدوات شاعرية وهو غيرها . ويندر  
المدخل لأول وحدة كأنما هو دور ، وهو كذلك يعني من المعان ، ولكن المعنون  
الأمر أنه ممارسة لاستمداد أحكام معيارية من وصف بيكلوجي (٢) ...

أما الفريق الآخر من الرومانسيين فقد كان موجهه هو أن النشاط الفنى يحصل  
( بشـ ما ) ، وشقق هنا الفريق بـ ( ما ) هذه عن النشاط الفنى ذاته ، ثم اختلف  
الملفكون والنقاد - من هنا الفريق - حول تحديد ( ما ) هذه ، وطارت تجديداتهم  
 حول ( العصر ، البيئة ، التاريخ ، التربية ، المجتمع ، الحياة ... الخ ) .

وفي كل ذلك كانت تتجدداتهم بالتكاملة لاتتصعد عن قوى وعوامل وقوانين .  
ثم أسرى على تلك التجددات - بغيرها وديثها - فكر غالباهم ( المصري ،  
السياسية ، التاريخية ، الاجتماعية ، الفلسفية ، الفلسفية ، التربية ، الإنسانية ... الخ ) ،  
أى أنهم عجزوا عن تغيير الظاهرة الفنية وشكلوا بعلاقاتها بغيرها وفرضوا عليها  
وخففوا من سطح هذه العلاقات .

أما التوازن السلوكي هذه الوحدتين فمعنون يحصل مباشرة بالنص ( بالعمل الفنى  
بلة ) ، ولكن من جهة كيفية ظلبه ، لأن من جهة كيفية تشكيله : .. - الغاية من (ربط  
القصد ، حتى ما كان عاديأ تأثيراته ، بالقصيدة البيكلوجي ( المنظم ) ، البيكلوجيا  
إذن هي العلم الذى اختاره ، وأشار إلى ، وصفات الآنسا ، لا يدرس هل أنها حاتق  
ستقة ، ولكن هل هو ، ما تركه من أثر فى الأشخاص الذين يمارسون هذه الآنسا ،  
وقد تناول كيف يستخلاص رشاده نظرية في التعب من مجرد الوصف ، مما يمكن  
دلليا ، فالبيكلوجيا علم وصنف لا قيمة . وحل هذه المشكلة يتم بيسر [ إذا قررنا

القيمة على حصر وظيفتها . (كمل هي ، لم يلبثا أنما كان يعتقد به ) . وأعظم الحالات  
السيكلولوجية قيمة من التي تحقق أعظم عدد من الرغبات ، مع أقل مقدار من الجاذبية  
حسب الرغبات الأخرى . ولذا فإن الحالة أدنى من التي يتحقق فيها التخطيم التوازن  
بنجاح .

لقد فلأول إسهام [يجهل يقنهه رشاردن في كتابه هذا هو ميادنه هذه النظرية  
السيكلولوجية العامة — التي قد تسمى بالسيكلوجيا البشرية . وهي تتصل علم  
الأخلاق أيضاً ، ولكن بعد أن عرف تعرضاً جديداً على السيكلوجيا  
السلوكية . الصالح هو الذي يتحقق فينون يمكن الوصول إلى إثارة الثقة بواسطة إحداث  
الآفاف بين الوظائف في داخل الجسم (١) ... . وعما معن قد تجد ذاتهم عموماً  
تحصل حالاتها بهذا الغرب من المدرس ، لكنه — أي هذا المعنى — لا يحصل  
بمثل ذلك الفن .

بعد هذا الفحص للداخل لآن «دخلت منها الماجماع المالي إلى مشكلة الفنان ،  
يجدي بوضوح المدخل المتشدد هنا وهو : صلة الفنان بعمله الفن من جهة  
طبيعة التعرف المثال ، وصلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة المثلية .

## ( ١ )

الما الموضوع الأول — صلة الفنان بعمله الفن من جهة طبيعة التعرف المثال . —  
فقد استقر تابيه أمران :

في الامر الاول يبرر بدل العلاقات الاجتماعية لمحركات والاستقرار ، فيبرر —  
حسب هنا الزروع — ميلها إلى أن تحد صلة المثال — وخصوصاً فردية ذاتية —  
بين أفراد الجماعة وروالاتهم بما غير مائل من المقدرة المثالية ، أو إلى أن تحدد هذه صلة  
المثال ، بأفق المثل المثال الأهل السادس بين الجماعة .

وفي هنا (التاريخ) بين ما هو فردي وما هو اجتماعي، العمل (الطواحي)  
الاجتماعية المصلحة الجمالية ذات (الطبيعة) الفردية . وكذلك فإنه في هنا (التاريخ)  
بين ما هو ثالث وما هو موجود من تبع (الطواح) المؤهلاً به المصلحة الجمالية ذات  
(الطبيعة) المعاشرة . ولقد ذكرنا ، في موضع سابق ، أن المصلحة الجمالية كيفية تعامل  
(ما هو) بين الفرد ورواقه ، وأن هذه المصلحة الجمالية تضر بغيرها (خاسماً) من المعرفة .  
وهذا قول — في صورة (التاريخ) التي سلّم بها — إن هنا الفرض بالخاص  
من المعرفة ذاتي ويعود على ، وإله — نتيجة لذلك (التاريخ) يذهب بدور ( نوع )  
في عمليات التغيير التاريخي الاجتماعى ، إله — وحده — من بين ضروب المعرفة  
البشرية الذي ينبع منها رمزى عوائز للبناء الاجتماعى ، حيث يتحول في خطمه المرازانة —  
تفكيلاً — كل ما يدور به الواقع .

وللآخر حقائق ، يبرهن مثل الطواح الفنى نعم الثبات والاستقرار ، فيبرهن —  
حسب هذا الترجم — عليه إلى أن بعد العمل الفنى — وظيفته فردية ذاتية — بما  
هو ماثل من الخبرة الذاتية ، وإلى أن يحدد هذا العمل الفنى بما هي القواعد الذاتية لدى  
المجاعة . ولقد سبق القول إن العمل الفنى ينبع في حقائق التاريخ الفنى وتأليفة ،  
كما أنه يتأثر بهذه الحقائق والقواعد . ويحمل التاريخ الفنى في تأثيره إلى التسكتين والتجدد  
والمحافظة ، ويحمل العمل الفنى في تأثيره إلى التتعديل والترير والتغيير .

ولذا استقر هنا مطان الأمران ، فإنه من الطبيعي الوصول إلى التمجيد والاحتياج ،  
بل مما تتيحان لازمانه ابن سلم بالأمرتين السابقتين .

الآن نتيجة الأولى فنقول (التاريخ) بين معاشر (المرفق) في العمل الفنى من  
ناسبة ، وحقائق تفكيل هذه المعاشر في ذات العمل الفنى من ناحية ثالثة . إن معاشر

المرفف - وعن التبر الأورل الذي يواجه الفنان إلى إبداع عمله - ذات طيبة فنية وفكريه واجتماعية ، ذات طيبة ذاتية مرضوعة كما سبق القول في الفصل الأول من هذا البحث . ولا تبين هذه المعاشر - لدى الفنان - انفكراً أو مقاوم ، وإنما تبين ( منكحة ) . التشكيل - لا التبر - أدوات الفنان إلى إقامة موازنة رمزية للرائع . ويتحقق في هذه الموازنة - أهوايا : حقائق التشكيل - الشاعر الذي يمس الفنان إلى تجسيده في الواقع الشخص والروض والمسكري والاجتماعي . وتعكس في هنا التتابع الجديد صورة ذلك التتابع السابق بين ما هو فردي وما هو اجتماعي :

معاصر المؤلف لا تبين لدى الفنان إلا منكحة ، ومن في ذات الوقت لا (تحقق) تشكيل إلا بآداة اجتماعية هي اللغة - في الأدب - والفنانين النية طامة . وكما رأينا هناك - في التتابع السابق - نرى هنا : أن التبر الأورل الذي يوجه الفنان إلى إبداع عمله - وهو الجامع لمعاصر المؤلف قبل تشكيلها . بينما فردية ذاتها بسيطاً ، ثم يرقى إلى أن يكتب الطرائع الاجتماعية المرضوعة المقدمة ، عندما يرتفع من الذي التشكيل لدى الفنان إلى تحقق التشكيل في العمل الفني . إن المرحلة الأولى يكون التوجه نحو الحرفة والخبرة ، نحو الرؤولة ، نحو التعديل وإعادة البناء ، وكلها خصائص التبر الأورل ونهاية معاصر المؤلف . وفي المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقى والنصر والمالقة ، نحو السكينة ، نحو تحيط البناء ، المالق ، وكلها من خصائص ( الأدلة ) والفنانين النية . إن التزوع إلى التعديل والتغيير يدفع جوهره ( وجهه ) في التغير التاريخي الاجتماعي . كذلك فإن الكيفية التي يواجه بها الفنان التزوع إلى التغيير ، ( بما تعدد في جوهرها ( وجهه ) في التغير التاريخي الاجتماعي ) .

مادام ثبوت الأدلة والتقاليد الفنية إنما يهدى في جوهره (وجهها) الفرقة الاجتماعية  
الساكنة.

إن الكيفية التي يواجه بها الفنان التلارع هنا — التلارع بين خواص الموقف  
وأدوات التشكيلها ، تحدد مدى تجاهله الفن من ناحية ، كما تحدد اتجاهه ، التشكيلي  
والالتريغز والإيجيامي من ناحية ثانية . ومعنى الكلام هنا — في هذه النتيجة الأولى —  
أن خواص الموقف كما بين لدن الفنان مشكّلة (قبل التشكيلها) ، غالباً تحرّك لدى الفنان  
مشكلة (بعد التشكيلها<sup>٦١</sup>) . إن التوصل إلى خواص الموقف إنما يمكن بفران  
تشكيلية .

وأما النتيجة الثانية فتتعلّق (تلارع) بين خواص التشكيل في العمل الفني من  
ناحية وتقاليد التاريخ الفن من ناحية ثانية ، ورسول (تلارع) بين التشكيل حال  
في العمل الفني بضم إله التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي ايجيامي في الواقع بضم  
إله التقى من ناحية ثالثة<sup>٦٢</sup> . وبيان ذلك أن الفنان يدرك العالم مشكلاً ويواجه  
هذا العالم بالتشكيل . يواجه الفنان الواقع بتشكيل يصطمع — الإيجازه — شفارة  
تشكيلية — من أدوات فنية وتقاليده فنية — لعكس المجرى التاريخي الاجتماعية  
المجاهدة . أي أنه يصطمع أدوات الممارسة ليشكل موقفاً من الممارسة نفسها . هنا سعى  
الرسول إلى الوجود من خلال المواجهة ورسوخ الفنان إلى الحقيقة — الرد ، المراجحة :  
الموقف — من خلال انتشار التشكيل وهذا يحدد تجاهل العمل الفني يعني تفرد فعل التاريخ  
الفني ، ولا يتم هذا العمل الفني إلا بعد ما يجده من كيفية جد بذوق التعامل مع الأدوات  
الفنية وما يجده من زاوية التقاليد الفنية . وهذا يحدد تجاهل الفنان يعني سيطرة حل  
الأدوات والتقاليد ، بحيث تدور هذه المسيطرة (غيرها) من تلك الأمور حول التقاليد .

ينبئى العمل الفنى فعلاً آخر [١] ، أو ينيدى الفنان بفلاحة حرآ، وتبعدى عملة الإبداع الفنى  
فاطلبة حرقة عنا من جهة التاريخ بين حفاظ التشكيل فى العمل الفنى من ناحية وتفايله فى تاريخ  
الفن من ناحية ثانية. أما التاريخ الثالث - بين تشكيل جمال فى العمل الفنى وبين التحرير  
من ناحية وتشكيل لزوج على اجتماع فى الواقع يمسى إلى التفيدة من ناحية ثانية -  
للتتحقق بصرة التاريخ السابق وبيان ذلك أن الفنان يصطعن - من جهة طبيعة التعرف  
المجال - خبرة الواقع المعاشر ليس هذا الواقع جمالاً . إن الفنان ( يعمل ) على  
( حفاظ ) الصفات والمعانى والخصائص المعاشرة فى الظواهر والأحداث، والأنباء.  
من خلال الخبرة المعاشرة الجمالية . لكن خبرة المعاشرة المعاشرة تمثل نحو السكون تجاهنا  
للأزمان المعاشرة ، بينما سرقة التعرف المجال لدى الفنان تمثل نحو التجاذب وصولاً  
إلى أوضاع أكثر إنسانية . إن الفنان يدرك علاقات الواقع - الطبيعى والاجتماعى -  
وحقائقه بما كل وأبلجه وذكرى بنات وغاذج وأنطام . وبصل الفنان إلى كل ذلك  
عن طريق رؤيه بالتأظر والتالهم والاسجام والتناسب والإيقاع ، وعن طريق  
رؤيه بالتأثير والتلور والتالعش . ولأن هذه الخبرة المعاشرة للزمانية الاجتماعية ،  
فإنها تصل بالتعرف المجال - الفنان - إلى تماضيات الواقع وهلاقاته . ولأن  
التعرف الجليل يصل الرؤى المجال عن طريق التأثير والتالفر والتلودة والتالعش ،  
فإنه - أكثر من أي حرب معرق آخر - يصل بالتعرف المجال إلى حفاظ  
البناء التأثيرى الاجتماعى الواقع . ولأن التعرف المجال يرثى البناء التأثيرى على الاجتماع -  
إلى تعدلها وتغييرها ، فإنه يصل بالتعرف المجال - من قلب البناء التأثيرى على الاجتماع -  
إلى ( نت ) لذات الواقع أكثر جوهرياً وإنسانية . معن الكلام هنا أن الخبرتين  
النكتيكية والمجالية مسكنان - كابريق فى الفصلين الأول والثانى - خبرة المعاشرة  
في التاريخ ، وما من أدواتها الغدة لتشييف أوضاعها وصالحها .

ثم إن هذين الخبرين معاً سهل الفتن إلى إيجاز عمله . لكن الفنان الحق ، إن كل عمل فن حقيق — لا يخضع للخبرين وإنما يجزءها بالسيطرة عليها ثم يغيرها ويعطّلها — الأول (النكيكية) بكيفية تعامل جديدة والثانية (المجالية) بخالل التعرف الجيال ضد المثال الأعمى الجيال — لا يهتز عمله . ولذلك فإن العمل الفني — بعد إيجازه — يخلق موازاة ورمزية الواقع . يهدى الواقع الموجده من — في هذه المرازاة الرمزية — محوراً معدلاً ، متغيراً ، متوراً ، من اتجاهه واتجاه — من قلب الواقع المائل — أتم ، وأكمل ، وأجمل .

العمل الفني — هنا — تشكيل يواجه تشكيل ، وتشكيل جمال يواجه تشكيل لا يزعجه ايجازاً ، يواجه بناء . إن الفنان يدرك والفن جمالياً ، والعمل الفني هو تشكيل جمال لمرفق من هذا الواقع .

إن الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل يغير — رمزاً — التشكيل الأارياعي ورميد بناء الواقع الحقيقي . ولذلك فإن الفن — أكثر من أي هنر آخر من الشاطئ البشري — يحرر الواقع من المقول والثابت والجمود ، لأنه يغير — رمزاً — الضربة في الواقع — الطبيعة والمجتمع — يصل بهذا الواقع إلى الحرية أنه يغير ويتحرر جمالياً ورمزاً ، ثم تأكّل كل الأحوال والأنشطة البشرية لتغير وتحرر فعلياً . ينبعاً — من هذا التصور — ضرورة احترازين :

ويتجه الاحتراز الأول نحو الأساس المثال الذي يحمل من (الخيال) أصله (الظاهر من) . فهنا نرى بتدبر كروته بعض النتابات التي يقابل في كل ثابنته أمران تقابل تضاد (الواقع واللام الواقع — الفرجى واللام — الجيال والسكر — المثال والواقع) ليتسع إلى تضاد بين علم وفن : ... وإنما هرطنا الفن بأنه حدس فقد أذكرنا كذلك (ومع آخر إسكندر ينطوي عليه تعريفنا وأهم ما يحسن أن

لذكـرـهـ بـهـذاـ الصـدـ) أـنـ يـكـونـ صـورـةـ مـتـهـوـيـةـ، فـانـ الـعـرـقـةـ الـمـهـوـيـةـ لـ صـورـهاـ  
الـثـالـثـةـ أـهـلـ الـصـورـةـ الـفـلـسـفـةـ وـاقـعـةـ الـزـرـعـةـ فـاـكـاـ لـأـنـهـ تـحـاـولـ أـنـ تـغـرـرـ الـرـاجـعـ فـ  
تـقـابـلـ الـلـاـرـاجـعـ أـوـ أـنـ تـقـلـلـ هـذـاـ الـلـاـرـاجـعـ. أـمـاـ الـمـدـسـ فـعـنـ أـنـ لـاـ يـكـونـ هـذـكـ  
تـبـيرـ بـهـنـ الـرـاجـعـ وـالـلـاـرـاجـعـ. وـالـمـمـ فـالـصـورـةـ إـنـاـ مـرـقـيـتـهاـ كـصـورـةـ مـثـالـةـ خـالـصـةـ.  
وـإـذـاـ فـرـقـنـ بـهـنـ الـرـجـةـ الـخـيـرـةـ أـوـ الـخـيـرـةـ وـبـهـنـ الـرـجـةـ الـمـهـوـيـةـ أـوـ الـمـهـوـيـةـ فـانـهـ  
نـطـعـ فـإـسـتـقـلـلـ هـذـاـ التـكـلـلـ بـلـيـطـ الـبـطـالـ مـنـ الـرـجـةـ هـذـاـ التـكـلـلـ الـتـيـ شـهـدـ بـهـ الـمـلـمـ  
(ـبـالـمـلـمـ لـاـ يـلـوـمـ)ـ وـالـتـكـلـلـ تـكـوـنـ الـفـلـسـفـةـ بـالـتـبـهـ إـلـيـهـ بـالـفـلـسـفـةـ،ـ وـالـخـالـقـ الـمـنـ  
يـسـارـلـ تـجـاهـ أـلـيـهـ مـنـ الـأـلـيـلـ الـقـيـاسـ عـلـىـ النـيـ.ـ الـتـيـ يـمـرـ عـلـىـ الـفـنـانـ صـادـقـ أـوـ كـلـابـ  
مـنـ الـقـاسـيـةـ الـبـانـقـيـةـ أـوـ الـقـارـيـعـةـ الـعـاـيـقـيـ مـنـ الـأـلـيـلـ ذـيـ سـيـنـ وـرـنـكـ بـهـ  
أـلـيـهـ بـهـنـ مـنـ بـهـنـ الـأـلـامـ مـسـكـةـ الـأـخـلـاقـ نـسـورـاتـ الـخـيـالـ فـنـ الـمـرـاـ:

[ـهـ ذـيـ الـلـيـلـ ذـيـ سـيـنـ لـاـنـاـ جـيـنـ تـبـيرـ بـهـنـ الـصـورـ وـالـنـسـطاـ فـاـنـاـ يـكـونـ الـأـلـمـ  
فـاـنـاـ أـلـمـ تـغـرـرـ وـالـقـعـدـ اـسـدارـ حـكـمـوـنـاـ لـاـ يـنـطـيـقـ عـلـىـ حـالـةـ صـورـةـ تـنـظـرـ لـاـنـكـ أـلـمـ جـلـ  
حـالـةـ مـحـرـجـ خـالـصـ لـيـسـ لـمـسـةـ وـلـاـ حـمـولـهـ رـلـاـيـكـ مـاـ الـأـلـالـ أـنـ يـكـونـ مـوـضـعـ حـكـمـ.  
وـمـنـ الـبـيـثـانـ يـخـرـضـ عـلـيـاـ بـهـنـ الـصـورـ ذـلـيـلـ تـبـقـيـ مـاـ فـرـيـدـهـ مـاـ (ـلـمـطـابـقـ)ـ الـعـلـمـ الـذـيـ يـلـيـسـ  
الـصـورـ إـلـاـ تـقـيـقاـ فـرـدـاـ لـهـ.ـ فـنـنـ لـاـ تـكـرـرـ هـذـاـنـ (ـالـأـلـامـ)ـ كـرـوحـ اللهـ مـرـجـدـ  
لـنـ كـلـ مـكـانـ يـمـرـ بـهـ كـلـ نـيـ.ـ وـإـنـاـ تـكـرـرـ أـنـ يـكـونـ الـأـلـامـ مـنـ الـقـاسـيـةـ الـمـطـلـقـةـ  
مـرـيـعـاـ لـهـنـ مـسـرـعـ حـدـسـ وـمـنـ الـبـيـثـ كـذـلـكـ أـنـ تـلـجـوـ (ـكـلـاـ)ـ إـلـيـ مـدـاـ  
وـجـدـهـ الـسـكـرـ.ـ قـلـيـسـ بـرـهـنـ هـذـاـ الـبـيـانـ بـلـ يـقـرـيـهـ أـنـ تـبـيرـ تـبـيرـاـ رـاـضـيـاـ بـهـنـ الـخـيـالـ  
وـالـسـكـرـ،ـ فـنـ تـبـيرـ وـجـدـاـنـاـ يـشـأـ الـعـلـمـ،ـ وـمـنـ الـعـلـمـ فـرـاـنـاـ تـشـأـ الرـحـلـةـ الـبـاـيـةـ.  
إـنـ صـفـةـ الـثـالـثـةـ (ـالـتـبـيرـ الـمـدـسـ مـنـ الـصـورـ،ـ وـتـبـيرـ الـقـنـ مـنـ الـفـلـسـفـةـ وـالـتـارـيخـ  
أـلـيـهـ مـنـ تـغـرـرـ الـأـلـامـ وـادـرـاـكـ الـحـادـثـ أـوـ رـوـاـيـةـ)ـ مـنـ الـبـرـزـةـ الـداـخـلـةـ الـعـبـقـةـ الـقـيـاسـيـةـ الـقـيـاسـيـةـ

يُنْهَىٰ إِلَيْهِ الْمُؤْمِنُونَ فَإِنْ هُوَ بِحُكْمِ الْفَلَكِ مِنْ حُكْمِ الْأَنْجَلِيَّةِ هُنَّ بِهِ بَدِيدُونَ وَمَا تَرَىٰ  
الْأَنْجَلُ إِلَّا هُنَّ فِي السَّمَاوَاتِ فَلَمَّا هُنَّ بِهِ يُلْاحَظُونَ  
فَلَمَّا هُنَّ فِي السَّمَاوَاتِ فَلَمَّا هُنَّ بِهِ يُلْاحَظُونَ

إن الأساس المطلق للمرجع التصور الذي يتبناه يختلف عن هذا الأساس الفقير  
للتسلل المرجع التصور الذي يتبناه بندول كروزنه . لم يكن ( تيز ) التوعية ( مادية  
وسيئة ) مدخلًا إلى العداد والتمارض بين العلم والفن ، وإنما كان مدخلًا إلى  
غير العداد والتمارض بينها . إننا نفتَّ العداد بين العلم والفن ، وجعلنا الفن  
أساساً ليبيان ( نوعية ) الوصول إلى المعرفة ، وهي واحدة .

إن معرفة الواقع واحدة . ومن تلك سلسلة واحد إلى معرفة الواقع ، وهناك سلسلة إلى (العامل) مع هذا الواقع ، سلسلة العلم و سلسلة الفن : أداة كل منها إلى المعرفة خصوصة ، وتليها المعرفة في كل منها معرفة خاصة .

وينبئ الاحترار الشافي فهو اجتهاد من اهتمامات السكر الملاوي ، يحصل بلجع  
المدخل — في العمل الفنى — بين المرفف ونفيكله ، ومغزى ذلك في ملة الفردى  
بالاجتياهى . ونحن نصرح عن الآسس الفنية العامة التي يصدر عنها صاحب  
الاجتياوى ، لكننا نختلف — وهذا موطن الاحترار — مع تائبه . وصاحب هذا  
الاجتياوى هو إبراهيم فليستر ، الذي يضع هنا الأصل أولاً : ..... وإن الموضع  
لقد أتى إلى مستوى المخصوصون من خلال معرفة الفنان وحده . لأن المخصوصون ليسوا  
مجرد ماقردوه الفنان ، بل أيضاً كيف يقدمه ، في أي سياق وبأى درجة من الوضوح  
الاجتياهى والفردى (١٢) . . . . .

ثم يوم فبشر الله ذاته سرقة في الفكر (الحال) (فقرل: ٢٠٠). ولكن

هذا يقع من أهمية الافتراق بأن يتحقق العمل الفنوي بمحضه، ألم من موظف عموماته  
فيه من المحرر أيها أن يعرف الموضوع بخصيبه العادل من الأهمية . وإن  
تطور المؤشرات في الأدب والفن ليس يعني دراسة جادة؛ إذ أن اختيار الموضوع  
يمكن الظروف الاجتماعية والروحى الاجتماعى للسائرين فالتحول من المؤشرات  
الأسطورية إلى المؤشرات المدعاة بواسطه الناس العاديين علم المرك و البلا .  
وفرض الطابع على المؤشرات المقدمة عن طريق تصرير الحياة اليومية في المدينة  
والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أنا . عملاً كموجز مطلع للأعمال الفنية  
والتحول عن ( دراما البلا ) ( إصلاح ) ( راجيديا البر جازين ) . . . هذه المؤشرات  
الاجتماعية الجديدة تكشف عن مفهون جديد و تتطلب أشكالاً جديدة ، كشكل  
الرواية الفني . وهذا النوع من التطور لا يحتجه إلى صيغة جامدة ، ولا يهرب تسللاً  
متسللاً في الأحداث ليظهر الموضوع الجديد أولاً ثم يتضمنون الجهد درق النهاية الشكل  
الجديد بل هو بالأسري عوامل متباينة متعددة متداخلة ، ويتمكن الفنان النابقين أمثال  
جيروتو أو سير فالنس أن يدفع العملية إلى الآلام وقمة مواجهة ، متخطياً حدود الواقع  
دققة واحدة . وإن قدرة المؤشرات القديمة على الاستمرار ( وخاصة المؤشرات  
الدينية ) ، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار في التأثير ، وتأثيره بموجة  
متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والذكورية التي يمكن أن يساعد كل  
منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة ، وظهور شخصية قوية طيبة . . .  
الأسر الذي يحدث هادة كقصيدة سعيدة — إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدي  
إلى التخلص بالتطهير أو تطهير ، بحيث تظفر العمال الجديدة وأشكال الجديدة  
بصورة البريئة وبصورة ومع كثير من التناقضات ، أو تظهر بغير أوجهة واحدة .

ومن هنا نخلل أي حل في هذه ، أو إلى مرحلة فنية أو صور من صور العن يبيّن أن نظرة من تأثير الآراء ، المسيرة . ولكننا عندما نستعرض العناية لتأريخ العن في بصورة ، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغيرات التي نظراً على المضمون والشكل في الفنون [هاز] ترجع في نهاية المطاف إلى التغيرات الاجتماعية والأقتصادية ، ومتى أن المضمون الجديد غير الذي يحدد في آخر الأمر الأشكال الجديدة ، ١٩٣٢ .

نلاحظ الأمر — في اصل إرثه في شهر — اختلاطاً كبيراً : فهو ينص على (تطور المؤشرات في الفنون) وما ينص عليه هو من شأن علم الاجتماع العن ، أما علم العن فيرى ل بكل حل عن موحداً (ما الموروث في العن ؟) .

وهو برأه التغيرات التي نظراً في الفنون إلى العوامل التاريخية الاجتماعية ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يذهب إلى الاستقلال الذي لتأريخ العن . ثم هو يعتمد ذلك الثانية المالية ، ثانية المضمون والشكل ، ويحصل الأول محدثاً الثاني ، تكون في المثير الآخر — العن يحظر العنوان [الإيذاع] — ظاهراً نسبة وروحية وفكريه واجتماعية ، رفق إلى أن تكون (مرفقاً) الفنان من رائمه المثالى والموضوع . وبين هذه الناصر للفنان — في رئاستها — مشكلة ، يتضح وضوحها بفتح التكليبات ظاهر لابعين — حتى إصاحه الفنان — (لا بد تشكيله) . فليس — إذا — ثمة (معنى) مسبل عيده الفنان (ترجمته) وليس ثمة (فرض) يعيده الفنان أن (يغير) منه . لأن إشكالية الفنان [شكالية] (تشكيلية) وليس إشكالية (فكريه) وبالتالي لا يمكن الوصول إلى مرتفع الفنان [لا يقرأني التشكيلية من عله فالتشكيل متصل إلى المرتفع ، وليس التشكيل .

وقدنا في الصفحات السابقة عند ملة الفنان بصلة الفن من جهة طبيعة التعرف بالحال ، وتفتت — في هذه المرحلة الثانية من هذا الفصل الثالث — عند ملة الفنان بجهة همزة من جهة طبيعة المعرفة بالحال . وفي هذا السبيل فإننا قد أكدنا فيما يسبق أن هذه المعرفة الجالية (أيًا عن ثمرة كثيفية تفاعل خاص مع الواقع ، وليس ( على ) هذا الواقع كما أنها ليست تفهيمًا له .

وأتمنى من ذلك — في ميدان الفن — إلى ملائكة: أصلت أولادكم بالظاهره الفتية . وفيها يبدئ الواقع مفسرًا لفن لا يذكر . ذلك لأن ( ماهية ) التفاعل الفن مع الواقع — ومن ماهية جالية — حكمة يستوي تطور هذا الواقع نفسه ، وتطور المستوى الذي يمكن تفسيره في مثل حال حال أهل المعاشرة . وذلك أيضًا لأن تاريخ الفن — في الواقع تاريخهن اجتماعهن محمد — حكمة براحتل التاريخ العام لهذا الواقع . لهذا كان طلب ( الواقع في الفن ) معناه طلب ( موضوعية ) في معرفة ماهيتها ( جالية ) ، وبمعناه طلب ( السكس المرآوي ) الواقع في تعاطي حركة المؤازاة الرمزية لهذا الواقع . ولهذا كان طلب ( الفن في الواقع ) معناه درس الظاهرة الفتية في ذاتها وفي ملائكتها ، أي معناه درس ( الحصريه ) في حقيقتها ( التاريخيه ) يجعل الواقع مفسرًا لفن ، إذن — الواقع — مفسر لكل الظواهر . وأصلت المأساة الثانية بالعمل الفني . وفيها تبدي العمل الفني ما ماهية ( تحكيمه ) ، ذلك لأن عناصر موقف الفنان من واقعه لا يبدى نفسها لصالحها الفنان إلا مشكلة ، ولابد من له هنا الموقف واضحًا إلا بناء تحكيمه . إن مشكل الفنان ليس مشكل ( توصيل ) ، وإنما هو مشكل ( تحكيم ) . ولذلك كان ( التوصيل ) للفنان من واقعه (أيًا يكون بالخلق الصحيح

لتشكيل ، لأن مخالق الواقع المرضوية ومخالق الفنان الفنية والروجية لا يمكن  
في العمل الفني إلا مشكلاة . إن هذه المخالق لا يبدوا — في العمل الفني — في  
( صورتها ) كما أنها تبدي ( تصورها ) بذاتها ( الفنية ، التكنولوجيا ، الاجتماعية )  
في العمل الفني في تشكيل حال يوازيها ، وظليها إنما يمكنون في صورتها المنشأة لأن  
موجهيها الرائنة . ولقد بهذا — في معاين المآثرتين جيداً — إلى تلارع ذاتي  
بين الشرف العامل من ناحية والتسلل الأعلى العامل من ناحية ثانية ، وبين العمل الفني  
من ناحية والتاريخ الفني من ناحية ثانية ، ويفزى هنا فيه هنا أن الفنان له  
لا يترسل في حصل من أعماله الفنية بظل من المآثر الوالفن لكي لا يمكن أن يتخلص  
عن المال — وبهذه الواقع ونهاية الارتفاع بهذا الواقع — الذي تندفعه المآثر .  
ومنزه أيضاً نبيه المدرس العامل من سبعين آخرين سانا السكر العامل عبر كل  
التاريخ : من المصرين الاجتماعيين الذين يعقرن المآثر مفترعين ومن المصرين الفلسفية  
الأخلاقيين الذين يعتقدون المآثر مزدهرين .

إن الأمر مختلف في الفن : قطيس أنه مثل سابق العمل الفني ، وليس أنه مثل  
يائس إليه . إن كل عمل فني جديد تماماً . إن القراءات الفنية والأصول والابعاد  
العلمية والتقالية الفنية ، كل هذه ليست ( مثلاً ) ولا مثلاً . [ تيار مسد للأعمال الفنية  
القديمة ، وأدوات المدرس للأعمال الفنية الجديدة ، لكنها لا تضم ( تماماً ) العمل  
فنون لم يوجد بعد . إن كل جديد من الأعمال الفنية ككل وليد من الكائنات  
الإنسانية والمعية جانباً ، يمكن درسه حسب خصائص سماته في ملايين الأفراد  
من جهة ، لكن العلم لا يضع تماماً وليد من جمله ، لم يوجد بعد . إنما يتم الخط  
باتجاه المآثر .

ولقد يضيئ هذه المائة — ملة الفنان بجمهوره من جهة طيبة المرارة  
المالية — ملة الفنان تأميناً على تحديد تلك الصفة الأساس . والأولى من  
عوائق الصلتين الآخرين هي ملة الفرد في التاريخين ، والثانية هي ملة الاجتماع  
بالأخلان :

فإذا كان فيتنا هو (تاريخين) [ما يتصرف إلى ما يقتربون] بمرحلة استرالية  
كاملة من حياة الملاحة ، بمرحلة تاريخية (انتقامية أساسية) ... [انتقامية ، رأسالية ،  
انتراكية] فإن هنا الفهم بحمل ملة الفرد في التاريخين — فـ الفن — ثير جدة  
أمور .

يرتبط أول هذه الأمور بالإحساس الملالي لدى الفنان ، فإذا كان الذي يحدد  
هذا الإحساس الملالي [ما هو التفريح بالحال] ، وإذا كان الإحساس الملالي لا يفهم في شيء .  
ما ينصر [حالياً] من جهة حقيقة الموضوعية طلب وإنما يقع ذلك الإحساس على  
هذا المنصر تلبية حاجة تقنية وروحية وجالية ، وإن كانت هذه الحاجة — وأية  
حاجة [اسمية أخرى] — محكمة بستوىتطور الملاحة ، فإن الإحساس الملالي لدى  
الفنان محكم بستوى تطور حاجته . وقد كنا — في الفصل الثاني من هذا البحث —  
قد قارينا التنازع بين الإحساس الملالي لدى المعرف — فناناً وغير فنان —  
برافق الحال الأعمى لمناجاته . ولا يتناقض التقول هناك مع القول هنا . ذلك لأن  
الإحساس مبدأ يزول الحال الحال ، فإنه بهذه لكته لا ينجزره . إذ التفريح  
(التفريح) لا يتجاوز النهرة .

يرتبط ثان هذه الأمور بالتأثير الذي يغير الفنان إلى (الفنان) عليه الفن ولقد  
يمكون التغير [اسباباً كثيرة] ، أو تاريخياً جزرياً ، أو شخصياً روتياً ولكن المثير في كل

أحواله خالص لذلك التلاع بين الفرد والآخر يعني : فهو . المثير - يتفاعل مع ذات فردة ، ولكن هذه الذات الفردة - بعاقبتها النفسية والتفكيرية والاجتماعية - حصلة غير آلية العلاقات تاريجية اجتماعية محددة . إن الفرد محكوم بالآخر يعني (إن الموقف) - في العمل الفني - محكوم بالمرحلة الاربعين الاجتماعية لامتنابه العابرة الوقتية . ليس الأفعال الفنية مرتبطة بالذكريات المعاصرة ، وليس (شواهد) على الأحداث الجازية ، لأنها تعكس - منها لكن طبيعة المثير - مستوى تطور الجماعة في مرحلة كاملة من مراحل تاريخها . وقد يرجع الفنان إلى مثل أهل مرحلة سابقة ، وقد يربو إلى مثل أهل مرحلة آتية ، لكن صفة الفن - في كل الأحوال - لا بد أن يعكس موقفاً من المثل الأعلى لمرحلة المائة . فدور ضخ لهذا التقل ، أو يندى ، أو يحوره ، أو يغيره . إنه يزوره لكنه لا يغيره . إن تغيير المثل الأعلى لمرحلة من المراحل مرهون بتغيير المرحلة ذاتها ، وتبعد الصور الثقافية المختلفة لهذا التغيير ، لكنها لا تنتهي . إن الفنان يزور التقل الأعلى المثال رجوعاً إلى مثل سابق أو ربوا إلى مثل آت ، والتي يحدد الرجوع أو الفهم إنما هو الموقف التفكيري والاهتمام الفنان .

ويربط ذلك هذه الأمور بالأداة التي يصطحبها الفنان ، وهي في الحال - الأدب - الفن . وتبدر علاقة الفرد بالآخر يعني عائنا على التحول التالي : إن الفنان ينشط بأداة حل مستوى تطور معين وهذا المستوى أمر تاريفي ، وهو يتعامل مع هذه الأدوات بكل كيفية خاصة وهذه الكيفية أمر فردي فإذا كان مستوى تطور الأداة يدل على الخبرة التكعيبية - في الفن : طرائق الأداء ، والتقاليد الفنية - الجماعة في مرحلة من تاريخها ، وإن كانت هذه الخبرة التكعيبية ( تضمن ) المثل

الأعلى لهذا الجماعة في هذه المرحلة ، وهو اقل الذي يمكن تناهياً الجماعة  
ذكرها راجتها ، فان الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع هذه الأئمة إنما تنسج  
عن طفاته ومهى استشهاده لحركة جماعة التككية من ناحية كما أنها تنسج  
عن موقفه من تناهياً جماعة ذكرها راجتها من ناحية ثانية . إن الفهم الصحيح  
العلاقة ما هو ذكرها بما هو مرض في الفن — ونظل أن هنا الفهم قد بدأ  
في الأمور الثلاثة السابقة — بجمل التاريخي مثراً للفردي ، ويصر التاريخي من  
تصورين ثالثين : أولهما كل مطلق ينسج بالتأريخ حتى يصل إلى العمل الفني حل  
الزمان والمكان ، ولأنها جزء من عبودية يتحقق بالتأريخ حتى يربط العمل الفني  
بالنسبة الواقعية والحدث الفردي .

إن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يصل التاريخي مثراً للفردي . وبعد هنا  
التاريخي بمرحلة من حياة الجماعة ، وبصل العمل الفني عاكساً لحركة الجماعة  
التككية في هذه المرحلة وحالاً على موقف ذكرها راجتها من تناهياً . كما أن  
الفهم الصحيح لهذه العلاقة يصل التشكيل — في العمل الفني — حالاً على المرفق  
وفي هذا ما يبرره المدرس الفني والتقدى الرؤية الصحيحة ، وما ينسج من إخافة  
(اللالات) إلى الأفعال الستة لأنها طليقاً فراتن تفكيلة من الأفعال الفتية فيها  
وبيده هذه الصلة — صلة الفرد بالتأريخ — تألي إلى الصفة الثانية ومن صلة  
الجمالية بالأخلاق . ولقد ذكرنا أن هاتين العلين تعيان المآنة الأساسية في هذه  
المرحلة من البحث ، ومن صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المرة الجمالية .  
ويجيئ على يد يان صلة الجمال بالأخلاق سلامه القائم ونتائج العلم ، فليس هناك  
تعارض بين الجمال والأخلاق . فالجمال يدل — بكلفة مخصوصة — على  
الأخلاق ، وبضم الأخلاق خاتمر الكل الأعمى الذي يمكن للحافق العامة التشكيل  
التاريخي الاجتهاد ، ومن العناصر السياسية والروجية والفسكرية والاجتهادية .

ويراجع الفنان التشكيل التارىخى الاجتياحى التشكيل جالبىز لازمرىحة ريدى خى  
 من جنوب بورايزا رمزى بسىدى فى الواقع فتح ماترىدى إلە ظامن، وحال مايترىه  
 جوزە . إن سيل الفنان ليس فقد ، ولا تقطىم ، ولا تقىن ، وإنما سيله التشكيل .  
 وهو عندما يواجه التشكيل التارىخى الاجتياحى المائل التشكيل حال يتجه إلى إثنان  
 غالباً يواجه الأخلاقى - بكل عناصره السياسية والروجيه والسكرية والاجتياحية  
 بالزلازل والتبدل . ولماذا فإنه يستحلب الوصول - في العمل الفنى - إلى  
 الأخلاقى إلا من خلال التشكيل . إن أحدة الفنان الوحيدة من الواجهة التشكيلية  
 والعمل الفنى التشكيل حال الموقف . ولا يصح الواجهة التشكيلية إلا يرجع تاريخ  
 الاجتياحى راقى ، لأن حسها متوقف على مدى استباب الخبرة الفككية والجمالية  
 للجماعة ، ومن الخبرة الماكسة لخبرة الجماعة فى التاريخ . فإذا صحت الواجهة التشكيلية  
 فإن هنا يعني الحاد الروم الجمال بالمعنى التارىخى الاجتياحى لدى الفنان . كذلك  
 الأمر في العمل الفنى ، إذا لا يصح التشكيل الفنان إلا بدى ويعي الجمال المتrobب ،  
 ولا يصح موقفه إلا بدى ويعي التارىخى الاجتياحى المستروب . والخبرة الجمالية  
 للجماعة من تراكت شاركت فيه قوى اجتماعية مختلفة ، والواقع التارىخى الاجتياحى  
 يضم قوى اجتماعية متناقضة . ولذلك فإن تشكيل الفنان ي Finch عن موقفه من تاريخ  
 جماعته الماضى ومن تأثيراتها الحالية . وفي هذه الحالة - إذا صحت في العمل الفنى  
 التشكيل والموقف - فإن هنا يعني انعدام الجمال بالأخلاقى لدى الفنان .

يصل هنا كله ماغفiro - في الوحدة السابقة من هذا العمل - من أن الفن  
 يريد بناء الواقع ورسولاً إلى جوزە الواقع نفسه ، وأنه يقترب الضربرة في الواقع  
 يصل هنا الواقع إلى الحرية . فإذا كان الحرية مغزاً ما لدى كل قوة  
 اجتماعية ، فإن مراجعة الفنان لـ artist التشكيليا - التحرير - إنما تعزز برغبة

تحديث المفهوم الفلسفى والاجتماعى لمرفقه : . . . الحرية من فهم الضرورة ومعنى  
الضرورة أن كل شيء في الطبيعة والإنسان والمجتمع إنما تحكمه قوانين م الموضوعية  
وهي من الحرية هو إدراك البشر لهذه القوانين الموضوعية بدرجة سر كثافه إحساسها  
لإرادتهم ، وبهذا يتحكمون في تطور الطبيعة والمجتمع على الدرا ، وتظل الضرورة  
( عباد ) متحكمه طالا يثبت القراءى إلى تحكمها غير مفهومة ، وتحول الى  
ضرورة ( بصرة ) ، أي تحول إلى حرية البشر ، عندما يكتشفون تلك القراءى  
فإنما كان أعمق تحقق الحرية هو في جوهره أكمل ضرورة بالضرورة ، فإن هذه  
المعرفة لا تأتى إلا عن طريق صور العبرة الفناق وأشكاله التي يتحدىها البشر وسائل  
النعرف والكتابه والتقو والإدراك وإحساس وفهم الطبيعى والاحتياجى بالصالح  
وغایات وجودهم . ويظل ارتقاء تلك الوسائل وتقديرها تاريخ الإنسان في سعيه  
نحو فهم راقيه وتطوره طبقاً لأهدافه ، أي في سعيه نحو تحقيق حريته . وليس  
التاريخ البشري سوى مسارك الإنسان في سهل كشف ظواهر الطبيعة ومحاباتها  
وفي سبيل معرفة قوانين التطور الاجتماعي وأسرار النفس الأساسية وطلباً . لقد  
أجاد الفن الإنسان أبداً الضرورة الطبيعية والاحتياجيات الفنية وكشف الجوهري  
في حركتها ، وساعد التفكير الظري في الصياغة والتعليم الشاملين لقراءى تلك  
الحركة ، كما ساعد العلم في معرفتها موضوعياً وأحدث تطبيقاته الإنسان بالقدرة على  
السيطرة عليها . الفناقة أداة للإنسان في النعرف وفي التغيير ، والحرية دفع هذا  
النعرف وهذا التغيير . إن الحرية نهاية الإنسان وكمال وجوده ، والتفاقة فعل وتبادل  
يكتبهان بهذه الفناقة . وبقدر ما يدرك الإنسان من القراءى الموضوعية المتحكمه به  
النفس الدافع والمفسرة لحركه المجتمع والطبيعة ، بقدر ما يتحقق من حرية .<sup>١٦</sup>  
من هنا لا يمكن لهم عملية الإبداع الفني - من جهة تشكيلاً لامن جهة تضييقية -

الا باعتبارها فاعلية سرقة انتها اصم في آن تارعاً بين خاتمة التشكيل في العمل الفن  
من ناحية وتقابله التاريخ الفن من ناحية ثانية ، ومتارعاً ثالثاً بين تشكيل جمال  
في العمل الفن يمس الى التحرير من ناحية وتشكيل تحرير اجتماعي في الواقع  
يسعى الى التقييد من ناحية ثانية ، ولقد ذكرنا أن هذه الفاعلية عمل - وخدعها -  
على مدى سيطرة الفنان على الأدوات والتقابله الفنية وعمل موقف الفنان فكريها  
واجتماعياً . هنا عن علاقة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

ولكن السكر الدايم - قبل الخطوات العملية المعاصرة - لم يكن قد يجد  
مادة ظاهرة الفنية، فطلب الى الفنان مهمات ليست من طبيعة انشطة، ورقى الجمهور  
على مدارس في الفن تنظر من الاصالة الفنية تلك المهام ، إن المجز عن تغيير  
الخصوصية في رسالة الجمال بالأخلاق أدى الى ( تحكم ) فرض على الفن مهمة حددتها  
في كل مصر المشكل الذي يواجهه المجتمع ومتوجه الغافق العام .

ولقد سبق القول إن الفن ينهض بدور نوعي لإعطاء بناء الواقع وتحريره ،  
وليس من سبيل الى بيان هذا الدور - مهمة الفن - إلا بالدرس  
العملي للتقابله الفنية وحقائق التشكيل الجمال ، حتى تتحقق هذه التقابله والحقائق  
بذاتها - عن دلائلها .

# مراجع و هوامش

## الفصل الثالث

١ - مراجع :

(١) البحث الذي كتبه Gutz Wissbold بعنوان :

(experimental research on literature ; its need and appropriateness)

ص ٧٧ من المقدمة (سنة ١٩٧٢ م ) في دار نشر :

Poetics, ( Mouton ) .

(٢) والملحقات من ٧٣ إلى ٨٠ في كتاب :

The Word and Verbal art, Selected essays.

by Jan Mukarovsky, Translated and edited,

by John Burbank and Peter Steiner, Yale University press,  
1977.

(٣) وصفحة ٦٦ وما يليها ، ص ٢٤٤ وما يليها من كتاب لروبيان

جوابهان :

The Hidden God.

٤ - حروف شرلبيتز : النقد الفن ، ص ٤ دراجع في هذا الكتاب ص ٢

روايتها ، و ص ٢٦٦ وما يليها في :

والصل الخامس (من ١٦١ رما بعدها) من الجمل الثالث في :

George Salmonay : A history of Criticism.

والمراد : الرابعة (من ٦٤) والخامسة (من ١١٢) والستة (من ١٣٦)  
في مجموعة ( G B )

وتحت عنوان **Critical Theory Since Plato**

٢ - توماس سوزر : التطور في القرن ، بترجمة محمد علی أبو حرب ورمیله ،  
الطبعة العربية للسلطة الأولى والتصر ، سنة ١٩٧١م ، الجزء الأول ، ص ٢٠ .  
٤ - لرجع نفسه ص ٤٥ .

٥ - ديفيد بيكس : مناجي الفنون ، ترجمة محمود يوسف نجم ، دار صادر ،  
بيروت ، ١٩٦٧ م ص ١٠٧ .

ويُمكن أن تلخص النظر هنا جوانب من التطور الذي مرت به لفظة (فنون)  
لها وصياغاتً أديباً تقدّماً في الفرات العرين القديم : ذلك الفنون - في البداية -  
على الصعيد والميدانين مطلقين . وانتقلت هذه (الصلة) إلى الحديث عن الفن ،  
بهل الأشخاص له تصنّى يطلع الشاعر أو لا يطلع في (اصواته) . قال جبر -  
كما مثل من طرق القرن الأول المجري ثلاثة جبر وابن الأسطول والفرزدق -  
، ... أما الأسطول فأندذنا بهيرا ، وأرميا الفرض ، ... الأغان ، دار الكتب  
الصربية ، الجزء الثاني ص ٧٣ . ولم يجتهد الفنون عن ذلك حتى هذه كثيّراً في هذه  
الشعر بعد ذلك ، فقد دلّ على أن (فنون) الشاعر يتحقق إذا حلّت الماء في  
ساقيه بدة ، وظلّ الفرض دالاً على الصعيد بذلك حتى الأول . يغوص فنانه في

جعفر : . . . أن يكون للعنوان مواجهةً الفرض المقعرة ، غير ماءل عن الأمر المطلوب . . . ، نجد الشعر ، نشرة كتاب مصطفى ، القاهرة ، من ٦١ شهادة لفظية بعد ذلك على (الوضع) الشعري ، فأصبحت (الأعراض) هي الموضوعات الرئيسية بالتبديل ، النوح ، الجها ، العتاب ، الاختيار ، الرثاء ، الشعر . . . الخ . . ومن الطريق أن ابن الأثير يفسر (الأودية) — إلى يوم ذي القعداً — بالأعراض الشعرية ، في الآية الكريمة : ، ورثما ، يفهم الفارون ألم زادهم في كل وادٍ يسعون : آية ٢٢٩ سورة الشعراء ، والممتنى فيه أن الشعراء يقولون في كل عرض . راجع : ابن الأثير ، الكل السار ، القاهرة ١٩٦٢ م ، الجزء الثاني ، ص ٩٧ . ومن البيهقي — إنما لم يحب الملاك لأن لفظة (عرض) — أن يقترن هذا المصطلح بالقيمة . يقول حازم القرطاجي في القرن السادس الهجري : . . . ظأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي يشعر من جهة أمرها أنه في أن الأقوال الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المشاعر واستدفاعه يحيطها الدخوس إلى ما يريد بذلك وليعطيها مما يريد بما يقبلها من خيراً أو شر . . . حازم القرطاجي : منهاج البلاء ، وسراج الأنبياء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن المروجية ، تراث ١٩٦٩ م ص ٢٢٧ و يوجد في السكر الترس الإسلامي — بطيئة الحال — الأقوال الأخرى ، الذي يدرس بهذه الشيـء . — (عرض) — على ماعت بصورة أولية محددة ، قال صاحب (التعريفات) — على المحرر جان ، ٢٤ — ٨١٦ — في تعريف (الآلة) : ، إدراك الملائكة من حيث إنه ملام كطعم الملائكة عند حسنة التورق ، والتمر عند البصر ، ومحظوظ الرزق عند الفوفا والهبة ، والأمور الملاعبة عند القردة الملاطفة تلطف بتذكرةها ، ولقد أحيطت بالإخبار عن

إن إدراك الملائكة لأن حبيت ملائكة فاكهه ليس بلطفة كالملائكة ، التأفع المزف عليه ملائكة من  
حيث أنه ناتج فيكون لامة لأن حبيت [له] مر . . .

عل بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، مصطفى الباقى الحلبي ، ١٩٣٧م ، ص ٦٦٦ .

٦ - ديفيد ديفنس : مناجع النجد الأذلي ، ص ٦٦٤ .

٧ - نفسه ص ٦٢٧ .

٨ - نفسه ص ٤٠ .

ولعلنا نذكر هنا أن مطالبة الفن بإحداث التوازن - الأخلاق ، النفس ،  
السلوك - [ما كانت تعبيراً عن إنطاق الفن في كل حصر بشكل هذا المحرر ،  
وكان ذلك غير آمن إن إدراك مهمة الفن متعددة على ماهيتها المثلية : الفن عاملٌ النظرية  
المثلية البرئاوية الفن معاملة أخلاقية بصررة غالبة . فليس وإن تمكن قد يتحقق من  
(مصدر) الفن وطبيعته ، فقد كان يتحقق مما تصل إلى (أثره أو وظيفته . أي أن  
هذه النظرية كانت إذا وقعت عند ( الفنان ) فما تصل إلى ( الفنان ) ، لأن ماهية  
الإيهام لم تتمكن شاغلها ، وإنما كان شاغلها مهمته . لقد كان السكر البرئاني بشكل  
غالب باحثاً في المعرفة . ويعامل هنا الفكر الفن - في تفاصير ، ماهيته ومهنته -  
من جهة صله بتحقيق هذه الغاية للإنسان : أن يعرف . لقد توارى الفكر البرئاني  
(الفنان) من ناحية (الأخلاق) . والذى حدده ذلك هو طبيعة العلاقات الاجتماعية  
في المجتمع البرئاني . وبعمل الرؤوف من قوله أرسلاه بالجواب الأخلاقية والنفسيه في  
مهمة الفن ، ومن قوله ( بالشمعة ) إلى جانب ( الشائنة ) في تلك المهمة ، فإن ذلك  
الفعل [ما يتحقق إلى ( الفنان ) و ( الوسط ) المثليين . والأخلاق عند أفلاطون  
وأرسطو - وفي الفكر البرئاني بصررة غالبة - هي أخلاق (السعادة) وليس  
أخلاق (الواجب) . ولذلك فإن ( الفنان ) الارسطية ليست بعيدة عن (الخير)

الأفلاتطوي وجاه الروماليون - أوائل هنا العصر الحديث - فاقتربا على النظرية الأولى الكلاسيكية وأصلوا النظرية المعاصرة الرومانية . وجاه الروماليون المفكرون الذين قالوا (الفنان) وترجمه بعضهم إلى أداء الإدراكية (المثال) . لقد كان المتكلّم كثيرون يدعون (العقل) أم ملكات الإنسان ، ركابوا بعاصروهن الخيال ، وبعثثون (شطحاته) وسلسوه ، وبعثوه (ملكه) طرحة طرحة . أما الروماليون فقد جعلوا (الخيال) الملك الأول لدى الإنسان ، الملكة الحافظة ، القادر على التوصيل إلى المعرفة . إن الروماليين قد ربطوا بين العقل والنطرة الكلاسيكية ، فالعقل - لديهم - يعتمد بالضرور على الأشياء ، والظواهر ، أما النظرية المعاصرة الرومانية فلأنها الخيال وعمر يعتمد برجوه الشيء بين تلك الأشياء ، والظواهر . لم يبلغ هذا المفكرون الرومان (العقل) ، لكنه وسعه في تناقض مع الرومان ، وأبلغ على أن المعرفة الحقيقة (غا) من المعرفة الوجودية . وما دام الأصول في الإنسان هو وجوداته ، فإن الأصول في الفن هو ما يبتعد عن الوجودات . من هنا وطبع كاتب ( ١٧٦٤ - ١٨٠٠ م ) Kastor Tathatia بين العمل والفن ، وبين المعرفة والظاهرة . وجعل مجمل ( ١٧٧٠ - ١٨٢١ م ) Bagel المعرفة الفنية مقداراً للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية بما ، وجعل كولردج ( ١٧٧٢ - ١٨٣٤ م ) Coleridge ، Samuel Taylor ، من المعرفة الفنية من المعرفة منافياً لعرف العلوم منها . ومن هنا أيضاً جاء الإلتحام على الكشف عن العالم الحق لديهم وهو : العالم الباطني للفنان . وكثُرت النتائج والدراسات الفنية المبنية على بعور به هذا العالم ، وبما يظهر منه في نتاج الفنان . وكثير من هذه الدراسات جليل القيمة غير أن المدرس الفنون إن لم يستند نظر علمي - في ملامة الفنان بحاله الطبيعي والاجتماعي - فإنه يكتفي إلى أن يكتفى في الفنان عن ذاته على

حسب علاقاته . كذلك فإن هذا المدرس نفس إن لم يتدبر ظر  
على في علاقة الرقف بتشكيله ، فإنه يصل من العمل الفن . ( وهيقة فنية )  
ويكتسب هنا المدرس إلى مجال علم النفس لا إلى مجال علم الفن . أما الرواديون  
فقد فتحوا أبواباً جديدة أمام المدرس الآخرين . وكان جمهور رحالة رشاد -  
يعلمهم في دروس الشعر - محاولة جادة لاستخدام العلم والإرادة كثيرة من القصص  
والإيحام عن ماهية الشعر ووظيفته . لقد بدأ جمهور بقلمه لوجهات النظر النقدية  
في صدره ، وللاحظ عليها التشوش والاختراب ، وسدد مجاهاته إلى تحمل  
الجريدة والرواية في الحكم الأخلي والقيمي عموماً . وقال إن قيمة الأعمال الفنية  
والأدبية تحيى إذا ما خلت المعاير التضمنية فوقت هذه الانفعال والheroic  
الذات . ( مما يلخص الترجمة - التعبير يقدر الإمكان وبشكل مانع فيه الوسائل  
الخطية - إلى محليق المطلق والتفرق ، إلى الوصف لمعنى الكتبية عمل الشاعر ،  
وتأكيد على ضرورة حفظ العلة بين القاريء والعمل الفني ، والكشف عن  
حقيقة هذه الصفة وأثارها ، ولم ينكِر رحالة رشاد قيمات الأخلاقية والقصصية  
والاجتماعية في وظيفة الفن الأولى ، ولكنكه يستخلص منه قيمات  
من خالق التشكيل من غير أن يعتمد بالباقى التأثير على الاجتماع لأن هذه مقدمة  
التشكيل ( الفن ) ، أي من غير نظر إلى تاریخية المبدأ المبدئي  
و الاجتماعية .

راجع الفصل الأخير من كتاب عبدالمم تم تلية : مقدمة في نظرية الأدب  
٩ - راجع - في هذه النتيجة الأولى - ماري :

(١) البحث الذي كتبه بيتر مادسن Peter Madson بعنوان :

( Semiotics and dialectics ).

في المجلد السادس ( سنة ١٩٧٢ م ) من دورية ( Poetics ) المثار [ إليها ساقطاً ]

( ب ) الفصل الرابع ( للادة والصورة ص ٧٦ ) من كتاب :  
جان بريلسون : بحث في علم المجال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة  
مصر ، ١٩٧٠ م .

( - ) وصفحة ٣٠٠ وما يليها من كتاب لريان جوردنان :  
The Hidden God.

( - ) وصفحة ٤٣٧ وما يليها ، وصفحة ٥٤٨ وما يليها في بحث عن :  
Critical Theory Since Plato.

١٠ - راجع - في هذه النبذة الآلية - مابيل :  
Peter Madsen Gots Wiesnold ( ١ ) بحث المثار [ إليها تدور ] ( Poetics )

النثار [ إليه ] :  
( ب ) الفصل الثاني ( سنة ٩٥ ) من كتاب :  
The word and verbal art.

( - ) الفصل الرابع من كتاب ( بحث في علم المجال ) المثار [ إليه ].  
( - ) صفحة ٣٣٣ وما يليها وصفحة ٤٤٣ وما يليها في بحث عن :  
Critical Theory Since Plato.

١١ - بذور كروتكه : المدخل في طلاقة الفن ، ترجمة سامي الفروسي ، دار  
ال الفكر العربي ، والطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٤ م ، ص ٣٤ .

١٤ - لـزانت فـيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسد حليم ، القاهرـة ، المـطبـعـة  
المـصـرـيةـ العـالـمـةـ الـأـلـيـفـ وـالـشـرـ، ١٩٧١ مـ صـ ١٧٢ .

١٥ - الرجع نفسه صـ ١٦٨ .

وفي الاستـراـزيـنـ السـابـقـينـ حولـ اـجـتـهـادـيـ بـتـدوـكـيـ وـتـدوـلـهـ لـرـانـسـتـ فـيـشـرـ ، انـظرـ  
بـحـثـ بيـترـ ماـدـسـنـ Peter Madsonـ فـيـ درـرـيـةـ Poeticsـ )ـ المـقـارـ إـلـيـهاـ سـابـقاـ .  
وـهـنـاـ -ـ فـيـ الـاسـتـراـزيـنـ جـيـراـ -ـ مـصـطـلـحـاتـ ظـالـمـ -ـ فـيـ تـعـريفـاتـ الـمـرجـانـ -ـ  
هـوـ ،ـ فـرـولـ دـالـ عـلـ مـاهـيـةـ النـيـ ،ـ صـ ٦٣ـ .ـ وـ مـاهـيـةـ النـيـ ،ـ مـاهـيـةـ النـيـ ،ـ هـرـ عـورـهـ  
مـنـ حـيـثـ هـنـاـ هـيـ لـأـنـ جـوـهـةـ ،ـ رـلـاـ مـطـهـرـةـ ،ـ رـلـاـ كـلـ ،ـ رـلـاـ جـزـئـيـ ،ـ رـلـاـ خـاصـ ،ـ  
وـلـاـ ظـاهـرـ .ـ وـقـيلـ مـنـسـوـبـ إـلـيـ مـاـوـ الـأـصـلـ الـأـلـيـةـ قـلـتـ الـمـرـةـ مـاـهـ لـلـاـ يـشـيـهـ بـالـصـورـ  
الـمـأـخـذـةـ مـنـ لـنـظـيـ ماـ ،ـ وـالـأـلـيـهـ أـنـ هـنـهـ إـلـيـ مـاـهـ جـلـدـ الـكـلـكـانـ كـلـكـلـةـ  
وـرـاجـعـةـ ،ـ صـ ١٦١ـ .ـ

وارجـعـ لـلـ تـعـديـدـ بـحـثـ اللـفـةـ الـمـرـيـةـ الـمـصـطـلـحـاتـ الـأـلـيـةـ :  
[ـ اـنـرـاكـ صـ ٢٧٩ـ ]ـ فـيـمـ صـ ٢٨٣ـ -ـ تـصـرـرـ صـ ٢٨٣ـ -ـ [ـ اـنـرـاكـ ذـعـنـ صـ ٢٨٣ـ ]ـ  
مـلـيـنـ صـ ٢٨٥ـ -ـ سـرـقةـ صـ ٢٨٦ـ -ـ مـلـيـمـ صـ ٢٨٧ـ \*ـ -ـ وـمـنـ صـ ٢٨٧ـ -ـ  
تـاظـلـ صـ ٢٩٣ـ .ـ

جـلـدـ بـحـثـ اللـفـةـ الـمـرـيـةـ ،ـ الـجـزـءـ الـأـلـيـ وـالـشـرـونـ ،ـ سـنةـ ١٩٦٨ـ مـ .ـ وـلـاحـظـ  
فـيـ بـحـثـةـ (ـ Gـ Bـ )ـ -ـ الـتـطـرـ الـأـلـيـخـنـ الـمـصـطـلـحـاتـ الـأـلـيـةـ :  
الـأـلـيـ effectـ -ـ الإـلـاـرـةـ signـ -ـ الـبـاعـتـ motiveـ -ـ الـمـحـرـكـ abstractionsـ  
الـمـدـيـقـ assessـ -ـ التـعرـيفـ definitionـ -ـ الرـمـزـ symbolـ -ـ الـضـرـورةـ  
relativityـ ofـ knowlـedgeـ -ـ الـقيـمةـ valueـ -ـ نـسـيـةـ الـمـرـيـةـ necessityـ

١١ - عبد المنعم طيبة : بذراً العقان وفتحة المرن ، مجلة الكاتب ، عدد  
نوفمبر سنة ١٩٧١ م .

وراجح في مسألة (الضرورة والحرمة) وصلتها بالظاهره الفتنية والعمل المعن،  
المرواد : الرابعة (ص ٦٤) ، وال السادسة (ص ١٢٣ ) من المخطو الثاني ، والمرواد :  
الثالثة والستين (ص ٦٣) والستين (ص ٢٢٥) والرابعة (ص ١٢٦) من المخطو  
الثالث ، في بصرغة (B. G.) .

**الفصل الرابع**

**المعروف الجالي**

( كيفية التعامل مع الاداة مدخل الى التشكيل )

( ٢٣ - علم الجبال )



يختلف الشر والشرف (الكيفية) التي يتعامل بها كل منها مع أداة واحدة من اللغة . ليس الاختلاف - إذن - في (معنى) ينظر الاخلاقيون في طبعه ويتناولون لمجمل الناشر والناشر إذا أفلح كل منها في العبارة عنه . ولكن الطرف ضد الكيفية بمردود يغري الجماليين التشكيليين بإعصار (الرغبة) العمل الشعري والظاهرة الفنية عامة . إن الاخلاقيون يسألون : مَأْنَا الناشر قصده ، طالبين (معنى) مقارنة لتشكيله ، وهذا تطبع (الكيفية) التي هي جوهر الشر . كما أن الجماليين التشكيليين يسألون كيف أنشأ الناشر قصده ، طالبين (ما ، شكل) مقارنة لبيئة الارتكاب الاجتماعي ، وهذا تطبع (بيئة الواقع) وهي الدلالة الاجتماعية (البنية التشكيلية) ، فكلا التوجهين - الأخلاق والجمال التشكيل - يختلفان ، ولابد - إذن - للتفريق بينهما . والسبيل القديم هو - كما مرear باختصار - الكلمة السابقة من هذا البحث - البد ، بالاتجاهات . وما يذهب إليه (كيفية) خاصة في التعامل مع أداة عامة من اللغة وتقيد هذه الكيفية بطرق خصوصية تزلف بين الكلمات وتتط ama المرسول إلى أجهزة وأساق وزراً كثيراً وأربطة تغير الطاقة (الشعرية) في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع ومتكلم الناشر - يأسياً على هذا - ليس مشكل (توصيل) ، وإنما هو مشكل (تشكيل) . إنه - الناشر - لا يترجم بعض مبادئه إلى توصيله ، كما أنه لا يترجم إلى غرض بعض إلى التعبير عنه . ولكن توجيه إنما إلى أن يشير في اللغة تحاطها الحالات حتى يمكن له التشكيل الجمالي الذي يتوافق به - رمزياً - ذاته الشخصي والفكري والروحي والاجتماعي . ولكن (بيئة التشكيل الجمالي) لها دلالاتها الاجتماعية التي

غيره في (بنية الموقف). فإذا كان الشاعر يواجه خبرة مجتمعة التكيبية مواجهة  
عالية بالتشكيل فإنه يواجه الأبعد الفكري السادس في هذا المجتمع بال موقف. إن التصر  
نطاط لغوي سعاده إلى تشكيل جمال يشير - بحقاته - إلى الالات الفسيولوجيكية  
وأحياناً تتحقق بالمراد هنا التشكيل وتحصي وترى ذاتها بتأثرها. إن الموقف -  
 بكل خاصه، ولداته - ثمرة التشكيل. أو أن القصيدة (بنية) لغوية مركبة  
يكتشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر. ذلك لأن مكونات النطاط الغري في  
القصيدة تتفاعل متسببة إلى إنجاز التشكيل الجمال، ففي ذات الوقت الذي تجري فيه  
بنية الموقف. وفي هنا ما يعني هل محظوظة القصيدة. فالشكل يفسر أجزاءه، أي  
أن البنا، الغري للقصيدة يفسر عناصر النطاط الغري ومكوناته، كما يفسر دور  
هذه العناصر والمكونات في إقامة (البنا)، التكيبى للقصيدة. والعنى هنا أن عناصر  
النطاط الغري ومكوناته (ما (ترا كتب)، وليس زكيها الثاني - البنا، الغري  
المخزن التشكيل الجمال في القصيدة - عصمة تجاوز هذه العناصر والمكونات،  
 وإنما هو عصمة انتفاعها وتأثيرها. وليس لأنى من هذه العناصر والمكونات «ور

من هنا ضرورة التعرف على مكونات تناول السياق وعناصره . ولقد تقول هنا إن تناول السياق - في الصيغة - جامع لجدل بين عناصر التناول اللغوي من ناحية وعنصر الواقع النفسي الاجتاهي من ناحية ثانية . والتعرف على مكونات تناول السياق وعناصره يدخل في التعرف على تركيب اللغة وساختها . وليس

لأنه من لأني من هذه المذكرات المعاصر دون النظر إلى موضوعه وفعاليته ، وليس ثمة  
معنى لها جديداً متبايناً في تفاصيلها وتلذتها : كذلك ليس ثمة من لأني  
من هذه المذكرات المعاصر دون أن يفسره تركيب البنية وفعاليتها ، وليس ثمة  
معنى لموضوعه وفعاليته دون أن يكونوا متوجهين إلى إقامة ذلك التركيب  
وذلك المفهوم . بينما هذه المذكرات والمعاصر بالطابع الصوري وتنبع بالبناء  
الشعرى بأكمله .

إذن الجانب الأول من كيفية تعاملنا مع أبناءه - النساء - إنما  
يهدى في نقاط الشعرى يتحقق - في العمل الشعرى - (أنظمة) لغوية ، يتبع  
(التركيب) من تفاصيلها وتلذتها .

هذه الأنظمة اللغوية - صورية ، صرفية ، نحوية - هي الجانب الرئيسي من  
البيان الشعرى ! درس جماليات النظام الصوري . بيان تشكيلات المعرف  
وطلاقتها (النحوية) ، والدور الإيقاعي والجملى للقطع ، وهو النور الصورى في  
التكوين الموسيقى (علاقة البناء الصورى بالبناء الموسيقى) ، دور (الصوت)  
عليه في الإيقاع الشعرى طارراً مع التشكيلات الصوروية ومتبايناً لها .

درس جماليات النظام الصوري . بيان الوظيفة الجمالية وفعاليتها التركيبة  
(النحوية) ، ودور التشكيلات الصيغ - وتشكيلات المعاصر الأخرى من النظام  
الصوري - في التركيب . درس جماليات النظام الشعرى . بيان طرائق تكوين  
الجمل وخصائص تأليفها ، ودور (نظم) الكلمات وموالاتها نحوية في التركيب ،  
وأثر فاعلية النظام الشعرى عليه في خلق علاقات تركيبة جديدة .

ويربط هذا كله - تشكيلات هذه الأنظمة وفعاليتها التركيبة - بالدور  
(دلالة) من يلاتها الجانب الثاني في البيان الشعرى . فقد سبق القول إن

البيان الشاطط بطرد - ثغر كالبيبة التعرية - بحدل بين حناصر التشكيل التعرى  
و حناصر الموقف النكفي الاجتئاع .

أين يجد وكيفية التعامل التعرى مع الفتن هنا كذلك ؟ إنها يدور في مدى لجاج الشاعر  
في أن يصل الشاطط التعرى ( شاططاً غالقاً ) ويبيده ذلك في أن يكون بعض تلك  
الأنظمة التعرية - التعرية ، التعرفة ، التعرية - ( صوراً ) ، وأن تكون كلّه  
على الأنظمة التعرية ( أنظمة رمزية ) . في الأمر الأول - مدى لجاج الشاعر في  
جعل بعض أنظمه التعرية صوراً - يعني الاستخدام غير المأوف ( المجازي ) عن  
مفه الحال فيبرد ( بلاغة ) التشكيلات المعرف ( علاقة التكفين الصور ) على  
التكوين مرسيق منض إلى دلالة رمزية ) ، و ( بلاغة ) الاستخدامات الخاصة  
للصيغ ، و ( نظم ) الكلمات في هيأت تحرير مخصوصة ، و ( بلاغة ) الجملة من  
حيث خصائص الجمل و هياراتها و طرائق تأليفها أليها جديدة . هذا الاستخدام  
غير المأوف الصور والكلمة والجملة هو أساس العمل الحالى الشاطط التعرى في  
القصيدة .

إن هنا الاستخدام يخلص القة من ( التحليل ) ، وينجزها المدخلات  
الجامعة ، وبقى الفرق المصطبعة فيبرد المجموع الموجهة بين الأحياء والأشياء ..  
وفي الأمر الثاني .. على لجاج الشاعر في جعل كافة أنظمه التعرية أنظمة رمزية -  
يجد كل التشكيلات التعرية ( أبناء ، بحث المعرف في كل تشكيل صور و التكفين  
مرسيق ، و انتها ، بخلافات الصور واليعلم التعرية ) من دلالات تحمل اضعف البيان  
التعرى يطرد في اتجاه خلق مرازة رمزية الواقع . وهنا - في الأمرين السابعين  
جهماً - وجهه من وجوهه واحدة القصيدة التي وقفت عند بعض وجوهها الأخرى في  
موضع سابق من هذا الفصل .

الوجه هنا في أن عناصر كل نظام لغوي في القصيدة لا يبعض أحدهما - منزلاً عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام - بدور جيد ، بل يبرر الدور الجيد لعناصر كل نظام لغوي في علاقات هذه العناصر ببعضها بالبعض الآخر ، وفي تفاعلها وتأثيرها . كذلك فإن في علاقة نظام لغوي بالأنظمة اللغوية الأخرى في ذات القصيدة ، وليس نظام لغوي دور جيد منزلاً عن علاقاته بغيره من الأنظمة اللغوية الأخرى . ليس الأسرار الكلمات والجمل - إن العمل الشعري - وحدات تiform بذاتها ، وإنما هي وحدات ترتبط مع فورها فهو من دور جيد ، كذلك فإن الأنظمة اللغوية ليست ذات وظيفة جيالة إلا عن طريق علاقتها للنهاية ، حيث يضر أحدها الآخر ويدعم دوره . إن الفعل المخالق للنظام اللغوي يوجه كل هنر للمرجعية من نظامه ، كما يوجه كل نظام إلى ملائمه بغيره ، وهذا السياق الشعري وجيه نحو البناء الشعري الكامل .

ليس القصيدة نصًا لغويًا ولكنها كائنة خاصة في التعامل مع اللغة . وليس صاحب علم الجمال الآدبي حالم لها ، ولكن علم اللغة الحديث أدأه أول تأسيس علم الأسلوب خاصة وعلم الجمال الأولي عامه ، كما أن تتابع علم اللغة الحديث سبيل أول يسلكه علم البلاغة الموروث ليكون من أسس علم الأسلوب الحديث .

وائف سرف دواد علم اللغة الحديث جواب من جهودهم المشاركة في إقامة علم الأسلوب : قوله فرداناد دي سوسير De Saussure ، Ferdinand ، البحث التجريي من المعاشر التاريخية والمقارنة إلى منحنى دروس المعاشر الازكية ومحاضرات الأسرار والكلمات ، كما وجه الانتباه نحو الكيف عن العلاقات المفاجئة في ( جهة ) كل نص شعري . وجدت - لدى كل مدارس علم اللغة - جهود جعلت علم الأسلوب يتطور خطوات راقفة نحو التجمع . تقدمت المدرسة

الإنجليزية ( Flitb, J. R. ) جهود أندرسون الصرس . وقدمت المدرسة السوفيتية ( Marr, N. ja. ) جهوداً في الطراح الاجتياحية للأسلوب . وقدمت المدرسة الأمريكية ( Chomsky, Noam ) جهوداً في مستويات السياق وخصائص التعبير الفوري عامة . وقدمت مدرسة براغ ( Makovskiy, Jaa. ) جهوداً في خصائص التعبير الأدبي خاصة . ولقد استطاع أصحاب علم الجمال الأدبي هذه الجهود وتأثروا بها واتخذوها سبلاً إلى تفصيص كيكلية التعامل الفن مع اللغة ، واستعاضوا بها في إثبات أخطار ونظرات فيتراث الفوري والبلاغي والفنون القديمة ، وجدلوا من كل ذلك أساساً لدرس جماليات الأسلوب ( ٢ ) .

دخل فريق من أصحاب علم الجمال الأدبي خطوة أخرى فسالوا إلى دروس عناصر الأسلوب ومكوناته وخصائص التركيبة درساً كيما ( إحصاءاً مستعينين بالحسابات ( الحسابات ) الآلية والتحليل الرياضي . وأخبرت نهرنان في هذا السبيل: الأول درس الشاعر الروسي بوشكين ( 1837 — 1799 ) ( Pushkina, 1799 — 1837 ) ، والآية الثانية درس الروائي الفرنسي بولاك ( 1850 — 1799 ) ( Balzac ) . ويعتبر كاتب هذه السطور أن ينهض - في ذات الأهمية - بدرس ابن الطيب النسبي ( ٣٥٤-٣٦٥ ) ( ٩٦٥-١٠٩ ) . ولكن هنا القرب من الدرس لا يزال - في كل البيانات الطيبة في أول الطريق ( ٣ ) . أما اعتماد الملاعح على اللغة الجديدة ومتغيرات علم البلاغة القديم في إقامة علم الأسلوب الأدبي عامة والأسلوب الشعرى خاصة ، فقد انبع إلى خلاصات ينتد بها . وهنا لا بد من وقين ، عند الملاعح العامة لهذه الملامح ، تقديمها وتفويها .

(١)

براجه الشاعر - غير أى مكان آخر ، الطبيعة أداء الشاعر : الله - أمرن في آن واحد .

ولهمها : سترى تطور الله جماته في حسره . ويتضمن هنا السري من التطور الذي خبرة الجماعة في التاريخ ، كما يعكس في ذات الوقت (منظماً) الراغب في النظر وفي السلوك . ذاته هي (جامع) الجماعة ، وأداة (الوسائل) لتأديبها ، وأدابة (الرسائل) بين أداءها .

ولما كان مشكل الشاعر - كما سبق القول في الفصل الثالث من هذا البحث - ليس مشكل (رسائل) وإنما هو مشكل (تشكيل) ، فإنه - الشاعر - بواجه طبيعة (الرسائل) ومنظمه في اللغة مراجحة تزاحل تلك الطبيعة بذلك المكان<sup>(٢)</sup> .

واليها : رأى التشكيل الذي في شعر الجماعة . ويتضمن إما التراث أصول عمل الشاعر ، لكنه يتضمن في ذات الوقت تحد يحفل بهاته ، ولكن يتم العمل الشاعر نفسه في التاريخ العربي فانه يزاحل التراث من التشكيل الذي في التاريخ العربي (أو لا تخفى بجديداً إلى حقائق ذلك التراث ورثة من خالده ومحرراته)<sup>(٣)</sup> .

ولقد سبق القول إن هناك تمايزاً بين نطاق التشكيل في القصيدة من ناحية وتفاوت الدين العربي الموروثة من ناحية ثانية . ذلك لأن الشاعر يدرك علىه إدراكاً كاجماعياً (مشكلاً) ، وواجه التشكيل التاريخي الاجتماعي لهذا العالم بشكيل جمال مواف يعكس الجمود الإسالي ويتحقق الحرية . أي أن الشاعر يواجه الواقع بشكيل يتحقق (إنماهه) بأدابة حضنها الواقع يواجه التاريخي الاجتماعي ويعنى آخر فإن الشاعر يدرك بأدابة الجماعة بشكيل متوفقاً من الجماعة نفسها . فالقصيدة تسمى (في الوجهة (الشكل الجمالي) من خلال المرجود (الواقع العربي) ، وقد يدركها من دون برؤولة منطق الرسائل ورات التشكيل في آن .

منطق التوصيل اللغوي صارخ، هو أساس تكوين الفقراء بغيرها وظيفتها . فوصل هنا المنطق اللغة – في قافية الرموز – مثل عملية الفقد الوراثية التي ترمز إلى قيمة شرائية ميتة ، وتحتمد في قيمتها على العرف والاتفاق بين أفراد المجتمع لاعتبارها المزيفة . فشكل لغة تتكون من أصوات تصدرها أعضاء، المنطق الإلساوية . هذه الأصوات – المنبع ذات معنى – يجب أن توضع في شكل تابع عدد معين ، مكتوبة كلاماً أو بمحنة من الكلمات . هذه الكلمات أو بمحنة لها يجب أن تكون محل اتفاق أعضاء، الجموعة الفورية باعتبارها قيام مرتبة تستحضر – ولو على وجه التفريج – في أفعالهم أنكلاماً ميتة .

إن القاعدة التي يدل عليها الرمز تم بطرق التحكم والتبرير ، وإنه ليس هناك أي رابطة فطرية بين الخط وبدلاته . ولو مع الافتراض التالي بوجوه علاقة فطرية بينهما يمكن هنا أن يتكلم الناس لغة واحدة<sup>(2)</sup> إن التحكم والتبرير في هذا المنطق يأتان من أن الكلمات – في اللغة البشرية – هي (إشارات) تلي حجاجات عملية . فالبيان التفري – لغة لغة – إنما ينبع على وحدات أولية ، هي الوحدات الصورية ، التي لا يزيد عددها في لغة من اللغات عن بعض عشرات ، وبالوحدة الصورية ، أو الصوت التفري : الفرائهم Phoneme لا يزيد لما وحدوها ، إنما هي الوحدة الأساسية المفترى إلى بين منها الكلمات . وتتميز كل لغة بلامها الصورية الخاصة أي أن كل لغة من اللغات تستقل بتنظيم فريبيس عدد .

ويعنى هنا أن حقائق البناء التفري تضع بين يدي الإنسان إمكانات غير ميتة لا يستهان بها كل جزئيات طاله وتصفيلاه وغيرها . فمن عدد محدود من الوحدات الصورية – بعض عشرات – يستطيع الإنسان أن بين عشرات الآلاف من

الكلبات وعددًا لا يحصى من الجمل . فلما كانت الرحلة الصورية - التوريم -  
لاعن ليها وردها إذ من أساس فحسب لبناء الكلمة ، فإن الكلمة بعد أول جزء  
له معنى في البناء الفوري . ولقد ينفع كل بمحرقة بشرية - من تلك الرحلات  
الصورية القليلة - عشرات الآلاف من الكلبات التي تتألف منها أعداد لا حصر  
لها من الجمل والعبارات . وظلت الرحلات الصورية الأذانية لكل مجتمع بشرى  
غير ملائمة لها ، كما ظلت تلك الرحلات أساساً لبناء الفوري باى مرحلة هائلة ينبع  
ذلكها باسمه الطور العيل والاجياع .

لها كله كانت اللغة مستودعاً للخبرة التاريخية والاجتماعية للجهازة التي تحملت  
ها ، لأن المهمة بين الكلبات وفقاً لحالاتها<sup>(٢)</sup> العملية . وتأسساً على هنا فإن  
مارضاته من مطلع لغوي صارم - طرائق اللغة في عكس العلاقات والعلاقات  
وهي الرفق بالحالات العملية - هو الذي يغير اللغة من اللغة . . . . لكن لغة منطقها  
الخاص ونظمها الخاص ، يواجهه التسلكم بما يخصه به في كلامه ، لأنه شرط  
فهم والإيمان بين الناس في البيئة الفنية الواحدة ، وإذا أدخل التسلكم بهذا النظم  
حكم السامع على كلامه بالقرابة والقدرة .

ولتكن هنا النطاق الفوري بعد كل البعد عن النطاق العزل العام الذي يحيى  
التفكير الإنساني في كل البيانات ، فهو نظام الناس طامة . فـ حين أن النطاق الفوري  
نظام خاص لا ينظم إلاطائفة خاصة من الناس ، هم الذين يطلق عليهم (أبناء البيئة  
الفورية) . فالنطاق منطق لأن لها نظاماً تختص به ، ويربط هذا النظام بمنزل  
 أصحاب اللغة وتفكيرهم إلى حد كبير ، ولكن النظام الخاص الذي يختلف من

لقة إلى أخرى ، وينتشر في كل بيئة بخصائص محبة ، تجعل لكل لغة استقلالها ،  
وتحتها من اللغات الأخرى .

ولكن ارتباط اللغة بالعقل الآسان والتفكير ، متذبذبها قد جعل بين اللغات  
البشرية فجراً مشتركاً يمكن إرجاعه إلى السكر الإسالي العام ، أيا كانت اللغة ،  
وأيا كانت البيئة أو الجنس . ومثل هذا الفخر المشترك هو الذي ساهم في الصدمة  
بين اللغات والتطور ، وعن طريقه تحدى الارتباط بين النظم القراء والتفكير  
الإسالي بصلة طامة ... ٢٠ .

والامر الثاني الذي يواجه القارئ هو تراث التشكيل القرائي العربي : التقاليد  
الشعرية . وهذا بحث راسع ، بل هو بحث أساس في تاريخ الإبداع الشعري  
و تاريخ نجد الشعر على السراويل . «لاقة القارئ بالتراث الشعري لم ينبعث . ولقد  
طالعنا بعض جوانب هنا البعث في مراجع سابقة من هنا اليمت — خاصة في  
الفصل الثالث — [نا اتفق هنا عند تمهيد مخطوطة مترجمة :

إن صفة (الجدة) التي تصف بها كيفية تعامل القارئ مع أدائه القرائية ،  
ليست مطلقة ، وإنما هي مخصوصة (بتطلع) لخضع له الشعراء من قبل ، وبختامون  
له من بعد . هذا المطلوب هو المقص الأزلي للشعر والتقاليد الشعرية . وليس مجرد  
عمل شعري مجردآ ، بل إن معنى هذا المفرد هو لجاج القارئ أن ينشئ  
علاقات جديدة — القراءة : وهي مخصوصة بغيرات وقراءات ، وهي في النون  
مخصوصة بنظم وتقاليد — تفهم بطيئة شعرية تتألف تزولاً هيكل التاريخ الشعري وتحول  
التقاليد الشعرية .

إن القادر الحديث لا يجد شفاعة في تاريخ جماعة الشعرى ، وإنما يجد عله  
إعانته بذلك ، للتاريخ المصرى لهذه الجماعة ، ولذلك فإنه يعتمد من الموروث المصرى  
(بوداجا) بحتى ، ويرتبط حالياً على الخاتمة الشعرية الموروثة عن مصر  
الازدهار الفنى . إن المركبات الشعرية الأساسية تتجه إلى الكشف عن القواليب الفنية  
المصرية للشعر القديم ، وتتجه إلى ذراقة هذه القواليب وتحديثها الفرقا . بالخاتمة  
الروسية والمباهلة الثالثة . ولهذا فإن هذه المركبات والمدارس الفنية لا تزالون إلا  
استجابة لبراعم تاريخية أساسية عن المفترض الموروث عن ظظاهر المباهلة . لذلك  
فإن رصد مجالات (المباهلة الشعرية) إنما يهتم على وطن دقيق ياخذ حجمه  
متراصيل من القواليب الشعرية ، وبمساهمة من تحديد لها في ظل علاقات  
وملامح جديدة (١٢) . ويعتقد — هنا — أن نقول إن الشعر الحديث يفسر  
الشعر القديم (١٣) . ويقيم بعض الباحثين النظر إلى التراث الشعري كله بنظرة  
موحدة على (بنية المتن) وارتباطها بالقواليب الشعرية ، وليس على  
(بنية التشكيل) وارتباطها بذلك القواليب . فنجد أن المتن بنية رمزية واحدة  
وأننا متلقين ونقدّلنا — نواجه في كل حالة — كل فرادة القصيدة — رمزاً .  
ويجب أن نفرغ من الاعتقاد بأننا نواجه مررتنا فيها قصيدةً ومرة استعارة ومرة رمزاً .  
نعم إن الرمز متعدد ظاظاهر ، ولكن فكرة الرمز هي من آليات انتقال المتن . ويجب  
أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دفع لمحكمة (الأعراض الشعرية) ودفع  
الأعراض المتعلقة برسالة القصيدة . وربما من أن يدرس الشعر العربي دراسة أعراض  
عليها أن تمرسه دراسة رموز . إن رموز الشعر — هذه — هي قواليب . وتطور  
سيف الشعر العربي هو تطور البلايلات التي أحيطت بهذه الرموز (١٤) .

هذا سبباً — هنا — من الأمرين جينا . فلا زر يهدى من التفهيد المرجوه إلى

كلية مواجهة الشاعر للفترة ، بدت في الاستخدام العادي ، أم بدت في تراجمها من التشكيل الشعري . ولما حل الأمر في فقرتين ، واحدة من جهة الشاعر ، والأخرى من جهة الناقد .

11

يتحقق الشاعر شكلًا (معربياً) خاصاً . هذا التشكيل المعرفي الخاص هو نفسه  
نوع المعرف خالص على الواقع . أى أن " الشاعر يتحقق على الواقع وهو ما يعنى خاصاً  
ويتحقق خارجاً خاصاً من المعرفة بهذا الواقع . ولقد سبق القرآن في فصل (المعرفة)  
من هنا البحث – إن هنا الضرب من المعرفة بالواقع ، الذي يصله الشاعر ،  
يرتكب مصدره إلى صلة الشاعر المطلية بواقعه . إن ماهية هذا الضرب الخاص من  
المعرفة مادية حالية ، ومادته الطبيعية وال المجتمع يظاهرها وظاهرها ، وبطبيعة  
النخبة الماطفية الروحية ، وأمامه الفري المترفة واللطافت الناقفة . هذا الضرب  
الخاص من المعرفة هو سبيل المعرف المطل إلى حبرات حالية تاجها الوعي  
والتجانس والتألف ، والوعي بالموازنة والتوازن في الأداء تجعل هناء نخبة  
والنخالة واللطافت ، وفي إعطاء الرعن بالكتوريات والأنماط والأنماط .

ويظل نتاج هذه الخبرات الجمالية التعرف الجمالى للرسول إلى (مطابق) جمالية أحد برز على الرعن الجمالى التحصل عليه (المطابق) الجمالية: الرعن عقيقة (الناظر) - والرعن عقيقة (الناجم والأشمام) - والرعن عقيقة (الناسب) والرعن عقيقة (الإياع)، كذلك فإن نتاج هذه الخبرات الجمالية ينزل على الجمالى التحصل على الوجه الآخرى من ملذات المتأسر الجمالية . وهذه الوجه من النافر، والنفر، والنماض . ويؤدى كل ذلك على نتاج الخبرات الجمالية، وعلى حصولها على (حاتق) العقات والمتأسر والمحصل على الجمالية في الطوافر والأحياء، والأشياء .

هذه الكتبة أن إدراك العالم - [إدراك العالم (مشكل)] - تصل من تابع  
الناصر (مشكلا) فالقصيدة بذلة رمزية ، يقيناً (تنظيم الفعل) ليس حل نظر  
تنظيم الواقع المأكول ، وإنما هو حل نظر الصلات المتباينة - والتجاهدة - في جوهر  
ذلك الواقع وحقيقة . يقيم الشعر موازاته الرمزية الواقع بالكلمات . ويقوم تنظيم  
الكلمات في القصيدة على الوهن بالتأثر والتلائم والتلاسب والإيقاع ، وعلى الوهن  
بوجهها الآخرى من تناقض وتشوّر وتناقضه ينبع هذا التنظيم الكفاح في القصيدة  
من مطابقات وتناقضات ووجهه آلف درجه تدور في الواقع النسبي والروحي  
والاحتياجى والطبيعي .

الشعر - بهذا - يهرب معرف خاص لمرة الواقع ، ولتحرير هذا الواقع  
من التلوّن والجمود ، بالكشف عما يدور به من مطابقات وتناقضات<sup>١٢١</sup> . وسيطر  
الشعر إلى هنا هو تعامل خاص مع الكلمات : يكشف عن طاقتها التعبية والرمزية ،  
بالآلة صلات جديدة بينها ، وبآفاقه تأثيرات متباينة وعلاقات وأنظمة زريب  
ورأيف .

سيطر الإيقاع على العمل الشعري - قبل تشكيله - على الناشر أو يسيطر الناشر  
على الكلمات ليشكل بها على العمل . إن الناشر لا يبني غرفاً تصفيلاً ، وإنما هو  
يراجع تشكيل الواقع بتشكيل موازيه رعنها . لذلك قلل الناشر لابساً بموضع  
أو فكرة أو غرض ، وإنما هو يبدأ عمله عندما يرسن عليه الإيقاع المرجح إلى  
التشكيل . توسع سيطرة الإيقاع على الناشر بالخطوة الأولى للقصيدة أن لا يهرب  
الناشر عنها شيئاً قبل أن ينتهي من تشكيلها . يعني أن الناشر يبدأ عمله لا يهرب  
(نهاده) قبل الانتهاء . العمل منه . لو كان الناشر يخلي تصفيلاً (غرض) لم ير  
(حدوده) قبل الانتهاء . منه ، ولما كان بذلك النهاية الغطة التوازنة عن كبار الشعراء

أنا، (تفيد) تشكيلهم المترية . يُعرف الناشر من هؤلا، النرا، على تصدية جد أن يتبين من تشكيلها . أما أنا، التشكيل فهو - الناشر - يُعرف على صلة خطوة خطوة ، وقد يأخذ بمحدد في خطوة ، وقد ينفع لتحول في خطوة أخرى [هـ] - الناشر - موجه باتفاق مسيطر بطلب تشكيله ، وصل الناشر أن يليه ، بأن ينفع الكلمات لما يطلب هنا التشكيل . إن توسيع الإيقاع إلى التشكيل يتحقق ، إذ يتيح ريشنج تشكيل الكلمات له<sup>(10)</sup> . هذا التشكيل هو الذي يستدعي الكلمات ، وهو الذي يكتسبها مواصفها في أطاعة المترية تحقق بذة التصدير قرداً لها الرمزية .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المطلقة وطوابقها الإشارية ، ليست الكلمات - في الشعر - علامات ، بل هي كائنات . يستخدم الشعر اللغة المادية ، لكن هذا الاستخدام ينفع الكيفية خاصة تتبني - في التصدير - إلى تنظيم المترى سائقاً - عن التنظيم الألفي اللغة المادية : ، ، ، ، إن أدباء الأدب فقط . الأدب يعني بالكلمات والكلمات الأذواق ، الكلمات تصدى لشيء ، مثل الأذواق ، قبل أن ينزل عليها الأدب . وهكذا فإن الأدب يستخدم أدوات من في ذاتها ناج فنالية تشكيلية تربيرة . فالآدب شكل رمزي فقط يعنى ثابوى اشتراك ، لأنها يستخدم نسقاً من الأشكال الرمزية المعاصرة ، وهو النفق الذي يدعوه اللغة . والمعلم الذي تستدعيه اللغة إلى الرجود على الفور يستعمل الأدب على أنه مادة .. خام .. لا يصل الأدب كلية بحسب مناج الإشارة أو المعاشرة .

إن معنى تصدير ما هو كامل بذاته المقدمة وليس إثارة أنها البيضة فقط . الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، لكنها تستعمل في الأدب كشيء ، يعني أكثر من الإشارة . فالآدب يستعمل خصائص أخرى الكلمات إضافة إلى خصائصها

الإشارةية ، كمثل قدرتها على الانطلاق في حل إيقاعاتها السينمائية  
وأرباطها الحميم بكلمات أخرى . هذه الصفات الكاتمة وغير المطردة في اللغة المادية  
تغدو صفات حاسمة في الأدب . وهي تشير بخصوص الماكافة والإشارات الكلمات  
اللخلق من الأدب نظاماً رمزاً جديداً مختلفاً عن النظام الرمزي في اللغة غير الأدية .  
الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، ترمز لأمور لم يرها مسبقاً بطرق  
أخرى . غير أن الأدب ، واللغة نفسها في الواقع ، يستعمل هذه الإشارات بحرية  
كبيرة . فن وسعه أن يربطها بطرق غريبة تمام القرابة عن طيبة الآيات . المشار  
إليها في الأدب يمكن أن يكون القسم أعم ، ويسقط عن الضر . أن يحدث صرير أو  
ويتمكن لرجل أن يصرخ نوس لوح ..... الخ . إن الإشارات الغريبة ، وهي في حد  
ذاتها مشترطة إلى الآيات ، يصلات وخصوصياتها ، تناول في الروابط الأدية حرية  
جديدة لل فعل . بهذا المعنى أيضاً يقدم الأدب نظاماً رمزاً ثابتاً مستقلاً<sup>(١٣)</sup> .

ليس (الأغراض) من خالقة الفصال ، وإنما خالقة الفصال من (الشكيلات  
الكلمات) . والشكيل يستدعي الكلمة إلى مرضها في النظام القرفي المحكم  
باليقان القرفي . والكلمة في مرضها من نظامها القرفي (حرف) ماسبقاً  
وما يلتحقا ، وتفاصل مع كل فيما ، وتتوفر في كل فيما ، وتقترن بكل فيما . هنا النظم  
القرفي — الذي يزيد دوره الصوت في الكلمة وينظم الكلمات وبشكل الجمل  
في سياق خاص — يندى بالكلمة مدلولها الجائد ووظيفتها للألوقة . ويؤدي  
نحو الإيقاع إلى التشكيل القرفي الموصي بالكلمات ، ليس وحدات مفردات ،  
 وإنما أنظمة وشكيلات .

( ٢ )

الشعر كقيمة لغوية خاصة . يتعامل الشعر مع اللغة المادية بكيفية غير عاديّة .

ظليت هناك - [إن ... (كلمات) شعرية وأخرى غير شعرية ، وليس هناك (لغة شعرة) - أو شاعرة - وأخرى غير شعرة . إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة المادية ، لكنه لا يتعامل مع (النظام) العادي لهذه اللغة . وبخلاف الشاعر النظام العادي للغة المادية ينطق ظنما آخر يحقق به موازنة وانعدام التضاد والشکر والابتهاج - موازنة ومتزنة . ولا يختلف الشاعر النظام الغربي العادي عالمية كاملة ، وإلا لكيات الشعر لغة مختلفة تماماً عن اللغة المادية . بل إن النظام الغربي العادي بعد (أصل) يخرج الشاعر عليه وبخلافه عالمات زاوية . فإذا كان الأصل - النظام الغربي العادي - عريقاً مستمراً - لا ينقول جائداً ثابتاً - فإن إمكانات خالته ، إمكانات زاويته ، واسعة . يعني أنه يقدر عراقة النظام الغربي العادي واستقراره ، لكنه إمكانات الشعر متوجهة برواسمة وتحفظة . بل إن عالمات الشعر ، النظام الغربي العادي وزواياهم له تقييم . إن كانت حقيقة بوموهرة - فستقر وتعود إلى (الأصل) الذي عرجت عليه فتصير جزء منه . وإن التعامل الشرقي مع اللغة لا يخلو أخطاء لغوية فحسب ، بل إنه يدخل هذه الأخطاء إلى تاريخ اللغة المادية فيتها ويهددها . إن الشعر يطور اللغة المادية ويهددها ، إن الشعر ، لا يخلقون الشعر فحسب ، بل إنهم ليخلقون اللغة أيضاً . وبخلافة الشاعر النظام الغربي العادي ليست مطلقة ، فهو - من جهة أولى -

لا يخرج على (قواعد) اللغة المادية ، وإنما هو يخرج على (نظام) هذه اللغة في التأليف بين الكلمات ونظمها وبيانها وزركبيها . وهو - من جهة ثانية - يخرج على نظام اللغة المادية إلى (نظام) آخر . فعل الرغم من أن كل عمل شعرى جديد هو أخطاء وعلاقات لغوية جديدة ، وفعل الرغم من أن التكمل عمل شعرى جديد بذاته شعرية جديدة خاصة ، فإن الكتبينة التعامل الشرقي عالمية - من دروس الأخطاء

والعلاقات وribat : عمل الأسلوب - (قياسها) الذي يدرس و (يحدد) دراسة  
وتفعيله دليلاً .

عبارة أخرى : إن العمل الشعري الجديد لا يحتوى مثلاً سابقاً يهدى أنه ولا  
يمتد إلى متى متعدد ينتهي إليه . كذلك قانون الأصول والقواعد ، الجمالية والتراجم  
والتأليدات الترتيبية لا تضع تماماً العمل شعري لم يوجد بعد ، بل إن "خط العمل الشعري  
الجديد [ما] ينبع عن نفسه بعد تمام تشكيله . وجعل الرؤى من كل هذا فإن الشعر  
يختلف نظاماً لنوعها (قياساً) ، يتبع إلى نظام لنوع له (قياسه) . وذلك لأن  
الناصر يخلق علاقات وترابطات وribat من في حقيقتها (اختبارات) من بين  
(شكالات) فائدة من قبل ، تبين في (محاجات) من الكلمات والعبارات والصيغ  
والribat التركيبة .

إن الناصر لا يخلق (كلمات) ، وإنما يخلق (علاقات) تتحقق خارج النايف  
والنظم فيها الترس الدقيق (١٣) ، بل إليها تتحضر — وقد خضعت في تحارب  
ناجحة — للرس السكن والإحسان للوضوح .

شكل الناصر — إذن — مثلك (تشكيل) ، وليس مثلك (الوصيل)  
ولا مثلك (تحليل) . قيس منه معنى بوجه الناصر أنه (رسالة) ، وليس منه  
(عرض) يريد أن يصر عنه ، وإنما (موقف) من الواقع يسمى الناصر إلى  
تشكيله . كأن الناصر لا يهتم (تحليل) الصيغة والتركيب والعبارة ، وإنما هو  
يتحلى (الجمال) الذي يستخدمه بالعلاقات والتكلبات الفنية . فالجمال في تفاصيل  
هذه العلاقات والشكيلات الفنية وسبلها ، ليس خارجها ، ولا هو ينافي إليها .  
(الوصيل) غاية النظام المعرفي العادي . و (التحليل) دليل على النظام المعرفي

الماضي، وعلى النظام النموي الشعري. أما (التشكيل) ففيه الشاعر روحه ونبيله إلى الجهل. إن الشاعر لا (يعبر) عن التأثير الأولي الذي استنبطه للإجماع ، وإنما هو يواجه هذا التأثير ، وإنما تكون مواجهته لهذا التأثير مواجهة تشكيلية . إن مكونات التأثير الأولي وعناصره — وهي نفسية الروحية وتفكيرها وراجتها — زفف إلى أن تكون (موقعاً) الشاعر من رافقه المثال وال موضوع . وينبئ منه المكونات والعناصر نفسها — في ارتفاعاتها — الشاعر مشكلاً ، يشكل ومحضها لديه بكل تشكيله لما قرداً كان المرفق لا يبدى نفسه الصاحب الشاعر إلا بكمال تشكيله . فإن الناقد لا يستخلص حقائق هذا المرفق — تقليباً وروحاً وفكراً وأرجحياتاً — إلا من حقوق التشكيل ذاتها . وكل (دلاة) لا تعود إليها قربة تشكيلية فيها من (طلب) الناقد وليس من (تشكيل) الشاعر .

ب هنا ينحدر عمل الناقد النظري بدرس طبيعة الأنظمة والعلاقات الفنية التي يستخدمها الشعر في تعامله مع اللغة المادية . أي ينحدر هذا العمل بعلم الأسلوب حتى لا تكون نظرية الشعر تأملاً مقارناً لظاهرة الشعرية . كما ينحدر عمل الناقد الطيفي بدرس نطاق السياق والتركيب والنسبة في العمل الشعري — نتاج علم الأسلوب . حتى لا يكون نقد الشعر بعيداً عن (فكيره) الناقد وليس دراسة التشكيل الشاعر .

ومن جهة طبيعة الأنظمة وال العلاقات الفنية التي يستخدمها الشعر في تعامله مع النظام النموي المادي ، فإن علم الأسلوب قد اجتهدوا لبيان (مادية) اللغة الشعرية (مهمة) لها ، ليكون هذا أخلاً — موضوعياً — تنهض عليه ماهية الشعر . وربما في نظرية الشعر هامة ، أورق : علم جمال الشعر . أما عن مادية اللغة الشعرية ، فقد سبق القول إن هذه المادية تتحدد في القابلية الخلاقية التي تحصل من اشارة الناقد .

في العمل الشعري - خالقاً لأنظمة وعلاقات وتراتيب وبيات ذات دلالات رمزية ثرة . كما أن هذه المانعة تتحدد بمقارتها بغاية اللغة المادية : فالأسأل في معاية هذه اللغة المادية الشيرج والتواز العرضي ، والأصل في معاية تلك اللغة الشعرية (الريادة) إلى المدى الفوري الجديد .

وعلى هذا فإن اللغة الشعرية ليست ( درجة ) من درجات اللغة المادية ، كما أنها ليست ( نوعاً ) خاصاً من هذه اللغة المادية ، وإنما عن - كما سبق القول - ( كفاية ) خاصة في التعامل مع اللغة المادية بذاتها ككتابها وقوادها ونحوها . هذه الكفاية من أساس تلك المعاية . وهذه الكفاية من البطل في الفروق بين آلية التواز في النظام الشعري العادي وظاهرية الخط في النظام الفوري الشعري . ولأنه هنا - في موضع سابق من هذه الورقة - ذكرنا المعاينة المعاشرة ، وهي الأساس في معاية اللغة الشعرية ، لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة المادية ذاتها . وذلك لأن ما يخلفه الشعر ، يشبع وينتظر ويستقر في النظام الشعري العادي .

هذا من جهة الأصل في معاية اللغة الشعرية . أما من جهة الأصل في جهة هذه اللغة . الريادة إلى المدى الفوري الجديد . فإن اللغة الشعرية تبنى بعيمتها - التشكيلية - بقدر ما تتحقق من هذه الريادة . والمفهون هنا أن اللغة الشعرية تبني بعيمتها - التشكيل - بالقدر الذي تتحققه من ( الريادة ) ، بحيث تحمل ممية اللغة المادية - التوصيل - تتفقق العمل الشعري . ولا يتحقق الأمر ما هنا ( بهذه ) المعاشرة الفورية الريادية في العمل الشعري ، وإنما الأمر يتعلق بكفاية عمل هذه المعاشرة وبنطاطها وأن تكونها <sup>١٢٣</sup> . هنا . في كل عمل شعري . تلاعج بين التوصيل وهو الأساس في معاية اللغة المادية ، والتشكيل وهو الأساس في معاية اللغة الشعرية .  
ومن جهة تسلط هذه الأنظمة وال العلاقات الفورية التي يستخدمها الشعر في تعامله

مع النظم الفوري العادي ، فإننا قد عاشرنا — في الوحدتين الأولىين ( ١ ، ٢ ) من هذا الفصل — هنا النشاط من ذاوية طبيعة تلك الأنظمة والعلاقات القرمية من ذاوية الفروق بينها وبين الأنظمة وال العلاقات في اللغة العادية . أما ما هنا نتاج الآخر من ذاوية الفكر الثالث : ( التوصيل ) مهمة اللغة العادية ، و ( التشكيل ) مهمة اللغة القرمية إلى تصورها الفكري التقليدي العمل القرمي ، و ( التحقيق ) مهمة اللغة القرمية في الفكر القرمي والمعنى الراعي . أي أنها نتاج — هنا — دور تلك الأنظمة وال العلاقات القرمية — بعد إذ أساساً في ( مابينة الشعر ) . — ( تحقيق الشعر ) : إن هذا التحقيق [ كما ينم ] في العمل القرمي — يتأثر الناشطين القرميين التركيين والصربوري على النية والدلالة الرمزيين .

والتركيب والتصوير ليسا ناشطان مفصليان ، بل إن كلاً منها خادم الآخر في العمل القرمي ، وكلاًهما معأ خادم للباقي القرمي الذي ينبع نشاطه بالبنية الكلية القرمية . ثم إنها — التركيب والتصوير — كانتا للوافد من خلال ما ينبعهما العمل القرمي من مستوى دلائل رمزي هو بذاته للوازني الواقع — عناصر المآلية وال الموضوعية — التي سطر عنه الشاعر .

ويعدل الانسجام التام يعني الكلمة ( التركيب Structure ) . — في اللغات الأوروبية — على طريقة بناء، التي ، و إفراطاته<sup>(٣)</sup> . كما يقصد بهذه الكلمة — تركيب — تنظيم الكل في أجزاء ، و تعاون و تبادل بين أجزاء الكل التي تتوافق فيما بينها و تتكامل<sup>(٤)</sup> .

وعناصر التركيب هي ( الأصوات ) و مطارات تجسيدهن ككلات ، و ( الكلمات ) و مطارات تنظيمها في جمل . فكل اللغات — بدون استثناء — تتكون أساساً من

أصوات لغوية ، ونجمع هذه الأصوات الفقرية — إن معظم الكلمات — في تحالف كلمات ، ومن النادر جداً أن ترجم الكلمات منفصلاً في الاستعمال الفقري . فعن ناحية تجمع الكلمات مادة في شكل بمحضها ، وحيث إن نظرية تنظيم هذه الكلمات تصبح مهمة ، وربما متحركة في المعنى كله . ومن ناحية أخرى غالباً ما يتعرض الكلمات نفسها للتغيرات معينة في الصيغة تزويدها للتفصير في المعنى .

فالتغيرات المعاودة داخل الكلمات نفسها تحاول عرض موضع على الصرف الذي يختص بدراسة الصيغ ، وتنظم الكلمات في ساق معينة بشكل موضع على التصر (٣١) . فالتركيب — إذن — (صوت) و (علاقة) و (علقة) . والأصوات حواصل اللغة (٣٢) .

ولقد رفينا — في الوحدتين الأولىين (١ ، ٢) من هذا الفصل — هذه الدور الأسماء التي ينبع منها التشكيل الصوتي في التركيب عامه ، وهذه الدور الأساسية التي ينبع منها التشكيل الصوتي في التركيب الشعري خاصة ، إذ هو — التشكيل الصوتي — حمل الموسيقى الشعرية وبقسرها ، وهو الذي يتجاوز بهذه الرسالة القرارات المروضةة .

ولذا نقف هنا عند تمهي أولى إلى ثلاثة أمور . أولاًها أن هذه العربية الأندلسية قد خلّفها مادة عملية مبنية منصبة بتحولات وتحولات صورية بعينها ، من بين ذلك جعل حرف مكان آخر (الإبدال) وإدخال حرف في آخر (الإدغام) وما يقترب من ذلك من تبدلات صورية . وجعل الرغم من أهمية هذه المادة غالباً ما يهدى به بالسبة للدرس الصوتي عامه .

بل كانت معايير الأصوات - في التراث النجوى والفرجي العربي القديم -  
أن تتفق هذه المعايير الإلادقلي على حسب (٢٢). وناتجها أن التروروث النجوى والفرجي  
العربي وصف تشكيرين (المقاطع) - الوحدات الصوتية الفرعية (وهي من المصطلحات  
هذا حدث) وصفاً فرياً - من هما التكثرون الكلمات من مقاطع مفتوحة - يتركب  
القطع المفتوح من صرف متحرك حر كمة فصيرة أو طوية - وصفة - يتركب  
القطع المفتوح من صرف متحرك وصرف ساكن - غير أن هذا الوصف لم يف  
بيان دور المقاطع وربطتها في التركيب ووظيفتها في التشكيرين المؤسسين للشعر.  
وناتجها أن علم العربية القديم أصل (النبر) إصلاحاً جعل (علم الفروض) لا يكشف  
من المطابقات المؤسسة للشعر العربي إلا عن جواهير محدودة.

ولقد وجه هنا النبه الدراسات الحديثة الجادة - نميرية (أبراهيم أبيس)  
وبيسميرية (محمد طارق الكاتب) ورأسيمية (شكري محمد عباد وصالاً بوديب) (٢٣)  
- ولا زالت فليلة ، إلى التكتيف عن مطابقات (الصوت الفرجي) وإمكانات الوحدات  
الصربيات الفرجية (المقاطع) ونشاطها التجاوز للغزوات الفروضية - في إقامة  
الإيقاع الشعري ، وإلى التكتيف خاصة عن دور (النبر) الذي يغير الإمكانيات  
المؤسسة للنثر .

ولقد بها الفروض الخليل - في هذه الدراسات الجديدة - غير مستترقها  
لموسيقى الشعر العربي ، ويددت بصوره تشكيلات [يقاومة بين تشكيلات أوسع تختلفها  
كيفية الاستخدام الشعري للنثر] .

هذا عن (الصوت) في التركيب . أما (الصيغة) فهو شأن الكلمة على مثال ،  
حيث الكلمة الماسلة من زربيب حروفها وحركاتها ، وهذه الميزة تصل الصالحة بها

بتركيب الملة ودلائلها ، إذ لو تغيرت ملابسها تغيرت معانٰها ، والوجهة - هنا -  
الإشارة إلى صلة التغييرات التي تعيّن صبغ الكلمات - التغييرات الداخلية (التحول  
الداخلي) ، والراهن والواقع الصربي (الإنسان) بالتركيب والمربيتين  
الشريجين وركيبة الاستخدام الشرقي للغة عربية .

ومن ناحية التغييرات الداخلية (التحول الداخلي) فإن الجانب الأكبر من المفردة  
العربية يأتى من أصل ذي ثلاثة صفات - الأصل الثلاثي - ويبيّن هنا الأصل  
أساس هذه المفردة . يقتضى من الأصل - الأغلب - أن يكون ملابساً - المكون  
من أصوات ماءة طبّ كلات متقدمة بإضافة المصوات داخل هذا الأصل .  
ويلاحظ هذه المصوات ليست اعجمائية ، وإنما من مبنية طابع المفرد وكيفية .  
وأشعب الصائب الثان أو الثالث من الأصل يشير إضافة لعنصر آخر أساسى إلى  
إمكانية هذه التغيرات الداخلية .

ومن ناحية الواقع - الواقع والواقع الصربي - فإن العربية تختص  
(الإنسان) بأصوات كثيرة ، ولكنها - العربية - لا تملك من الواقع سوى  
عدد قليل ، جد قديم ، موروث عن أصوات السابعة الفرعونية أو البعيدة ، ومن المتشاءم  
متها جديداً ، ولا تكتفى ، منها كذلك هذا الجديـد .

وهل الرغم من أن الواقع في العربية محدودة ولابد منها وسائل إثراه ، ذات  
بال . بل يمكن أن يكون هنا الضيق وهذا الباط - في الواقع - سيلة يفتح  
 أمام الشاعر باب التصرف والتبدل والتغيير والإسلام ، أي هو سهل يفتح الشاعر  
 وسبيله تفرق حقيقة .

والغرض من هذا الدرس آلوبيات التشكيل الصرف بين دور هنا التشكيل

فـ التـركـيـبـ والـموـسـيقـ الشـعـرـيـنـ ، وـ بيـنـ دـورـهـ الـدـلـالـ خـاصـةـ وـ الـمـزـنـىـ حـلـةـ .  
وـ درـسـ هـذـاـ الـجـابـ لـأـيـالـ أـوـلـاـ ، لـأـيـدـىـ عـنـ تـبـاهـ مـتـازـةـ . فـ بـعـدـ قـبـيلـ — منـ  
جـيـثـ صـلـةـ هـذـاـ التـكـبـلـ الصـرـفـ بـالـإـيقـاعـ وـ الـمـوـسـيقـ الشـعـرـيـنـ . [ـ إـنـ الـقـيـامـ يـبـعـثـ  
حـولـ الصـيـغـ الـمـجـرـدـ سـوـفـ يـبـينـ عـنـ أـنـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ لـمـ اـسـتـعـلـ قـدـراـ مـتـاوـيـاـ مـنـ  
الـصـيـغـ الـأـخـارـيـاتـ ، فـقـدـ فـضـلـهـ بـيـنـاـ عـلـ أـخـرـىـ : فـ الـصـيـغـ ذـاـ الـإـيقـاعـ الصـافـىـ  
أـىـ الـقـيـاسـ مـنـ مـقـطـعـ صـبـيرـ ثـمـ تـسـرـ عـلـ مـقـطـعـ طـرـيـلـ (ـ وـإـجـالـاـ : الـصـيـغـ ذـاـ  
الـإـيقـاعـ الـوـاقـعـ لـاـ يـسـ بـالـوـقـدـ الـمـحـمـوعـ ، رـاـسـرـهـ تـلـاـتـهـ تـسـرـكـانـ بـدـعـاـتـكـنـ )ـ]  
هـذـهـ الـصـيـغـ تـكـلـتـ كـلـاتـهـ إـلـ أـصـحـ حـدـ ، وـ هـذـهـ الـصـيـغـ :

فـعـالـ ، وـفـعـالـ ، وـفـعـالـ ، وـفـعـالـ ، وـفـعـالـ ، وـفـعـالـ ، وـفـعـالـ .

وـ بـرـغـاـ قـبـيلـ كـفـلـلـهـ [ـ إـنـ يـأـسـ عـلـ الـبـهـ السـافـ مـلـاحـظـاـنـ] :

**الـلـاـحـظـةـ الـأـوـىـ إـنـ لـيـسـ مـنـ فـيـلـ الـصـادـقـانـ لـلـاحـظـ فـ الـشـرـ [ـ يـذـارـ الـأـرـزـانـ]  
ذـاـتـ الـإـيقـاعـ الصـافـىـ :**

### الـطـرـيـلـ ١

فـرـلـ مـقـاعـلـنـ فـرـلـ مـقـاعـلـنـ فـرـلـ مـقـاعـلـنـ

**وـ السـكـافـلـ :**

مـقـاعـلـ مـقـاعـلـنـ مـقـاعـلـنـ مـقـاعـلـ مـقـاعـلـنـ

**وـ الـقـوـاطـرـ :**

مـقـاعـلـنـ مـقـاعـلـنـ مـقـاعـلـنـ مـقـاعـلـنـ مـقـاعـلـنـ

(ـ فـرعـونـ )

ستعملن فاعلن مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن  
 ( فعل ) ( فعل )

وللاجحه تابه أن الأوزان الكليله المخط من الشيرج تختلقها ملوكا آخر  
 بما استطاعه من حصر ثابت في وحدتها الإيقاعية . هذه الأوزان هي : المفيف ،  
 والرمل ، والمسرح ، والمدید .

ويتمكن إيجاد ذلك بأن نلاحظ في الريمة - من الجانب السرى - نبرة كبيرة  
 في الصيغ ذات الإيقاع الصاعد ، وأن نلاحظ من ناحية أخرى في شعر هذه الريمة  
 خطأ كبيراً ، بل أكبر الخطأ للأوزان ذات الإيقاع الصاعد ، والمفارقة بين هذين  
 الجانبيين من أهم ما يبيّن أن يكون ١٩٨٠ .

هذه إدانة قيمتها أولى وجزئيتها ثانٍ - بضمها واستكمال صيغها وضبط مطراليق  
 بعده . على السكليف عن طاقات الصوت والصيغة وإمكاناته الحالية عامة والشعرية  
 خاصة . وهي تشير في ذات الوقت إلى أن درس هذه الطاقات والإمكانات  
 لا يزال في أوله على الرغم من وجوده مروراً بصرف عاكل ، لكن هذا  
 المبرور - وهو معتبره أساسية لفهم الدراسة الأسلوبية ولتفهوم علم حال  
 أدبل - لم تتجاوز غايته بحثه التوصيل النبوي إلى التشكيل الحال الذي نطلب البرم  
 لإكماله درس على مثاليات اللغة .

هنا - في : ( الصوت ) و ( الصيغة ) من حاضر التركيب - وجهنا إلى تقى  
 هذه حدود الحلة التي يمكنها علم الحال الآتى للرس إمكانات حاضر التركيب

الثوري من الرؤسية العالمية. طبعت وجهتاً درس كل من هذه المعاصر درساً مستنعاً  
لكلادة إيماناً وطأناً، ولوجهة الأنفسين في تناوله، ولخطه أصحاب علم الحال  
الأعدل للمرء.

فهذه لا ينبع بها درس واحد ولا دارس واحد وإنما كانت وقتنا هذه تلك  
التجهيزات الأولى في (الصوت) و (الصيغة) لأن درس الدور الحال مدين  
المتغير في بذلة العمل الأدبي لزيوال في تطراه الأزيل ، وقد كانوا سعاداً أن يقف  
الباحثون على هذا النسخ من الدرس . هنا عن النزعة الجمالية في درس (الصوت)  
و (الصيغة) .

أنا (العلاقة) - ومن العنصر الثالث من عناصر التركيب - قدر سياقه  
 على أن النظام التحرري في العمل الأدبي عامه والشعرى عامه جذابات تهدى في طرائق  
 ظم الكلمات وعيارات التأليف بينها ، وفي أركان الجملة وخصائصها ، وفي (تفاعل)  
 كل ذلك ، وفي (تأليفيته) وأمثاله ، في جهة التعبيدة من المنهجتين التركيبية والمرثية .  
 وفي درس هذا النظام التحرري زادت عربى تقديم واضح ، ورسيناها أن تغيراته -  
 ولستنا بغيرتين له - إلى الوعن بدور طرائق ظم الكلمات وخصائص تأليف  
 الجمل في التغيير الآخرين ، ورسينا أيضًا أن توجه إشارتنا في هذا الأمر إلى جهود  
 ابن حنى (ت ٣٩٢ م) ، والبائل (ت ١٠٣ م) ، وبعد القاهر الجرجاني  
 (ت ٤٧١ م).

لقد رد بالقولي وجوهاً من اعتبار القرآن الكريم إلى طرائق (نظمه) ،  
ونظر عبد القادر إلى الشعر العربي من جهة (النظم) أيضاً ، وترسخ في هذا نظراً  
وعليناً لفتم نهاية سدنة . وتصير على القراءات القدام - التحرير والفرى والبلاغى

والنقدى - إلى جوانب من إمكانات النظم التعرى وطاقاته وعن جوانب أساسية  
في المدرس المعاصر ، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم المجال الآخر .  
ولتفت - هنا - هذه ما يحصل بالشعر .

لقد درس عبد القاهر بأمساكه الأدبية - في كتابيه : ( دلائل الإعجاز ) ،  
و ( أسرار البلاغة ) - النظم التعرى وأركانه الجملة . وفضل عناصر هذا المدرس  
إلى تقديم وتأخير ، وحلق وذكرة ، وتعريف وانتكشاف ، وقصص ، والخصوصيات ،  
وفصل ووصل ، وإثبات وإظهار ، وروض عنه وظائف آخرات الخط ومواصفاتها  
... الخ . وهذه عبد القاهر فصل بين الخط ومعنى ، وتحول بسيق المعنى على العنقود .  
يقول إياك تختلى في نظم الكلم آثار المعاش وزرائها هل حسب ترتيب المعاش  
فـ ( النفس )<sup>١٣٠</sup> .

وإنه لا يتصور أن تعرف فقط موضعها من غير أن تعرف معناها ، ولا أن  
ترى في الآلة فقط من حيث هي الآلة زرها وظها . وإنك ترى في الترتيب في  
المعاش ، وتحصل السكر عنك . فإذا تم ذلك ذلك أتيتها الآلة فقط ، ولفترت بها  
آثارها ، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاش في نفسك لم تتوجه إلى أن تتناول سكرها  
في ترتيب الآلة فقط . بل تهدىها ترتيب ذلك يمكن أنها خدم للhuman ، ورائحة لها ،  
ولا صفة لها ، وأن العلم يراعي المعاش في النفس ، علم يراعي الآلة الذاقة عليها  
فـ ( الطلاق )<sup>١٣١</sup> .

لكن عبد القاهر يدع هذا إلى تأويل ( النظم ) . فلا يرى الكلمة إلا في  
( علاقة ) ، ولا يرى العلاقات في الجملة التعرى [ إلا من جهة أنها أدوار جمالية ] .

لا تناضل الأفلاط - أديه - من حيث من الماء ببردة ، ولا من حيث هي  
كلم مفردة <sup>(٢٧)</sup>.

فإنك تجد من شئ الرجال قد استعمل كلما بأعيانها ثم زرى هذا المفزع  
السماك ، ورثى ذلك قد لعن بالمحبض . فلوكاتس الكلمة إذا حفت حسنة  
من حيث هي لفظ ، وإنما استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى  
اعتراضها ، دون أن يكون السبب في ذلك حال ما مع آخراتها الجاورة لها في الطبيـ  
ـة اختلف بها الحال ولذلك لما أن تعن أبداً ، أو لا تعن أبداً <sup>(٢٨)</sup> .

ويصن عيد الفاجر في كتابه ليدل على الوظائف الجمالية للأرجاع التعبوية  
الكلمات وليرى في النظام التجريي أمر لا ودقائق عامة (وحدة الجملة) في التعبير  
الأدبي جامة والشعرى خاصة .

إن صاحب علم المجال الأدبي يبدأ من هنا الفرات - تراجم عبد الفاهر وسابقه  
ولاخته من النحاة والقرويين والنقاد العرب الأقدمين - ليعرض (العلامة) دراسـ  
ـة جديدة - أساس علمي ومنهجي جديد - يكشف عن التفاعل بين عناصر النظم  
الشعرى ، ومن تفاعل هذه العناصر وعناصر الأنظمة القرائية الأخرى - أنظمة  
الأصوات ، وأنظمة الصيغ - كا يكشف عن قابلية هنا النظام وأثره في (وحدة  
القصيدة) من جهات الإيقاع والتركيب والدلالة المزمعية .

وعلينا هنا (التركيب) في أنظمة (أصوات) و(صيغ) و(علاقات) ،  
ـ كما يليه - التركيب - ليس محصلة التجاور عناصر هذه الأنظمة ويكوونها ، وإنما  
ـ بما محصلة التفاعل بينها متباينة ولتفاعلية لها متازرة . ولقد ذكرنا - في موضع سابقـ  
ـ أن الكل يفسر أجزاءه . أى أن التركيب يفسر الدور الجمالى لكل عنصر من

ذلك العناصر في كل من الأنظمة اللغوية ، كما أن الدور الجمالي لكل عنصر لا يتحقق إلا إذا كان متوجهاً إلى إقامة التركيب . ليس لدى عنصر في نظام من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالي يعزل عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام الغربي .

فالأدوار الجمالية للعناصر كل نظام لغوي [إما تبدي في علاقات هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر ، وفي تعاملها وتأثرها وهذا هو نفس الشأن في النظم اللغوي] . فليس لدى من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالي يعزل عن الأنظمة الأخرى المكونة لذات العمل اللغوي . فالأدوار الجمالية لهذه الأنظمة [إما تبدي في علاقاتها السابقة] .

من الكلام هنا أن الخلق اللغوي - كيكلية تعامل الناشر مع اللغة - [إما ينبع] في توجيه العناصر إلى مواهيمها في نظمها ، ورق توجيه الأنظمة إلى علاقتها بأوزار تركيبها تضيقاً للتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة ، وتحقيقاً لفاعلية هذه العناصر والأنظمة في إقامة البنية الكلامية العمل اللغوي .

هذا من جهة التركيب . وليس كذلك - في القصيدة - من شيء خارج عناصر التركيب وعملها . فالتصور لنشاط لغوي غير مفارق ل التركيب ، بل إن الشاطئ عناصر التركيب وعملها هو انشاط تصوري أصولاً . الصور الشعرية أوسع بكثير مما وصف هذه البلاغيون الأتدعون من وجوهه (المجازية) .

إن الترس الأسلوب الحديث يختلف من ذلك التردد البلاغي كثيرة أسلوبية ، لكن هذا الترس الحديث يستخلص حاليات تلك الطرائق (المجازية) . التبيه والاستارة . من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية في بنية القصيدة دلالتها الرمزية ، ثم يكتفى عن صور شعرية في غير تلك الطرائق ، إذ يترك (التصور)

ن عمل كافة الأنظمة الفنية — الأدوات ، الصيغ ، العلاقات — في الصيغة .  
ربما كان أن تقول هنا دور ( المجاز ) القديم بالنسبة إلى ( الموردة ) ما قبله  
عن دور ( المروض ) القديم بالنسبة إلى ( الترسن ) : يفسر الدرس  
المحدث وجوهه ( المجاز ) وأسس ( المروض ) بعمل الأنظمة الفنية  
وحقائق التركيب ، ويحتوى إلى التكثيف — في المفهوم — عن حالات تصورية  
ومنسوبيات تتضمن ( المجاز ) و ( المروض ) وتجاوزهما . فالصورة الشعرية  
أوضح بكثير من المجاز ، والموسيقى الشعرية أوسع بكثير من المروض .

كانت هذه المقدمة تصل بالمحورة الأولى لأصحاب علم المجال الأدبي طامة برقى  
العمل الأدبي هرئاً لهذا الجبود في مجال الشعر خاصة . ومن تلك جهود أسلوبية  
أولية في مجالات أدب الرواية والمسرحية والقصيدة القصيرة . والأصل في كل هذه  
الجهود بيان جهد الفنان من عمله الفنى ذلك . وبعد هذا الأصل يتضمن — ملخصاً —  
أصحاب علم المجال الأدبي إلى فريقين : فريق المثاليين — وفي إصداراتهم الرمضانيون —  
ويقف هذان في التشكيل . وفريق الماديين ويعد ( واحدة ) العمل الفنى في مجلد  
جذبة التشكيل مرتبة للأشرف ، ويفسر البيتين جيداً بالبنية التاريخية المجتمع .

## مراجع و هوامش

### الفصل الرابع

- ١ - من الوجهة الفلسفية (العقل بغير أجزاء) ، راجع :  
الراد (١٨-٢٨-٤٩) في الجلد الأول من مهرجان (G. B.) .  
والراد (٦٣-٦٦-٧٨-٩٦) في الجلد الثاني من نفس المهرجان .  
ومن نفس الأمر راجع كذلك الفصل السادس (ص ١١) من :  
Claude Levi-Strauss : *The Savage mind*, London, 1958.
- ومن الوجهة اهتمامية (دلالة بنية التكثيل اتجاه حل بنية الواقع) راجع :  
بحث (D. B.) في مهرجان (Men and Cultures) للفار إيه في  
موضع سابق .
- وبحث Gern Wissbold Peter Bladsen في المدار [إيهما في دورية  
. (Poetics)]
- و مراجع متعددة من الفصل الأول، في كتاب لروبيان جورجمان .
- The hidden god
- ومن الوجهة اللغوية (التركيب عصمة لنشاط الأنظمة اللغوية) ، راجع :  
الفصل الثاني (ص ٧٥) من كتاب :  
The word and verbal art
- ١٣٩
- (م - ٩٤ - حل اتجاه)

وبحث William O. Headrich :

(linguistic contribution to literary science)

- (Postscript) من دررية (ستة١٩٧٣م) باللغة الفارسية

: وبحث Halliday ( M. A. K.) بمثابة

(language structure and language function)

: فـ

John Lyons (Editor) : new horizons in linguistics. Penguin books, London, 1970.

ـ راجع عن مدرسة (براغ) الفروانية

Vachek, (J.) : The linguistic school of Prague, Bloomington, 1966.

وراجع عن المدرسة (السوفيتية) :

-- Thomas, L. L., The Linguistic Theories of N. Ia. Marr, Berkeley, 1957.

ـ من دور البحث الغربي الحديث في التلو.

(علم الأسلوب) خاصة

ـ (علم الحالات) خاصة، راجع:

بحث William O. Headrich للتأثر (إله في دررية) (Postscript) + راجع

كتلتك في نفس المدد من المدرسة بحث:

Werner Abraham, Kurt Braumüller

التي كتبه بمثابة

(poetics a theory of style and metaphor)

ـ راجع كتابه مقدمة لـ Rorty Wellesk

— Hough, Graham : style and stylistics, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

؛ - كتب إبراهيم أليس تصديرات لأعداد من ( جملة بحث اللغة العربية ) عن إمكانات الفعل الألكترون (الكتروني) - ويفترج بعض العلماء باسم : المسابقة الأولى - و مجالات عملية في البحوث القراءة . وبعرض أليس في هذه التصديرات جهداً اشتراك فيه مع على حسن موسى الوقوف على ملخص جديدة في لساني الكلمة العربية على أساس [ إحداثيات في المعرفة الأصلية لتراث اللغة العربية ] ، إحداثيات الجندر لغة العربية بوسائل المسابقة الأولى . وكتب أجزاء من هذا العمل مستندة مراءها من مجهودين قد يعينون بما : ( سطح اللغة ) التجعرى ، و ( السان العربي ) لأنـ منظور . ويشير أليس إلى أنه اعتنى بهذه الجداول الإحصائية إلى تضيئات لنظراء في اللغة العربية .

ويعرض ملخصاً لبحث له بينته - بعنوانه هذه الإسحادات . أن القصيدة على المظاهرة التي سبأها القدماء من علماء العربية (القلب المكمل) هو اختلاف نسبة التبرير بين اللالل العصوية الجذرية .

• راجع الأجزاء ، الثاني والعاشرين (نوفمبر ١٩٧١ م) ، والطبع والعشرين (مارس ١٩٧٢ م) ، والثلاثين (نوفمبر ١٩٧٢ م) من (مجلة دفع المطالعية) .  
 • - راجع في هذا الأمر الأول (مواجهة الشاعر لشئون تطور اللغة حادثه

$\vdash \neg A \rightarrow B$

الثالثة : ملasse والأربعين في الفنك الثاني ، ورابعه الخامسة والستين في الفنك  
الثالث ، من مجموعة (G. B.)

وأصلت Poet Madan (الشاعر إلية في موربة)

: Freeman

(Linguistic approaches to literature)

في مجموعة : Linguistics and Literary Style (1970)

ومراجع متعددة من الفصل الأول في كتاب : The word and verbal art

٦ - دراسة في هذا الأمر الثالث (مراجعة الشاعر لتراث التشكيل اللغوي

في شعر الجاذبية) :

.)Postles (Werner Abraham, Ken Brannister في موربة (

ومراجع متعددة من الفصلين الثاني والثالث في كتاب :

style and stylistics

والصفحات من ٦٥ إلى ٧٢ في : The word and verbal art

٧ - ماريير باي : أسس علم اللغة ، زهرة أحمد عطاء عزز ، نشر

جامعة طرابلس ، ١٩٧٣ م ، ص ١ .

٨ - عبد اللهم تلبية : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٤٤ .

٩ - إبراهيم أليس : من أسرار اللغة ، الأنجلو المصرية ، الطبعة ١٩٧٣ م ،

ص ١٢٨ .

١٠ - عبد اللهم تلبية وعبد الحكيم راضي : النقد العربي ، الجهاز المركزي

للكتب المدرسية ، سنة ١٩٧٧ م ، فحالت ١٤٦ - ١٤٧ .

١١ - مخطوطة ناصف : نظرية المتن في الثقافة العربية ، دار القلم ، سنة ١٩٦٥ مـ .  
ص ١٢٦ .

١٢ - نفسه ، صفحات ١٣١ ، ١٤٠ ، ١٤٧ .

١٣ - راجع في هذه المرايازة الزمنية برواتحة الخطيب الفطحي :  
من ص ٢٧٢ إلى ص ٢٧٦ و ص ٣٧٦ وما يتعلّق ككتاب لرسان جرمان

The hidden god.

- (positives) Werner Abraham ، Kurt Beiermüller في تحريرها  
ويمثل Peter Medeen في الترجمة نفسها .  
ولاحظ هذه المصطلحات :

— في المقدمة :

الصرف التربيط — لغة طيبة — assimilation  
semantic change — language identification

— في النهاية :

صرارة التركيب — figures of speech — التركيب التعبيري  
word order

راجح : التطور التاريخي لكل المصطلحات في المطلبين الأول والثالث من  
مقدمة (G. B.) .

وراجح كذلك :

— Shipley, (J.) : dictionary of world literature, New York, 1970.

— Wells, (R.) : *concepts of criticism*, London, 1963.

١٤ — راجع مراجعه و مابعدها من :

Criticism : The major texts

و من ص ٦٢ (ل) ص ٧٣ ف :

The word and verbal art

و قصص موكاروفسكي Mokarovsky ف :

critical theory since plato

١٥ — جراهام هر : مقالة في النقد ، ترجمة حميم الدين ميسن ، مطبعة

جامعة دمشق ، ١٩٧٣ م ، ص ١٦٢ .

١٦ — راجع :

بحث Gert Wiesenfeld و بحث Peter Medson اللذان [إليهما] دورية (Poetics)

و مباحث متعددة من النصرين اللذان والثالث في كتاب :  
style and stylistics

١٧ — استندت هنا بحثة أساسية من مجموعة موكاروفسكي :

The word and verbal art

و من بحث Hendricks اللذان [إليه] في دورية (Poetics)

و من بحث Halliday اللذان [إليه] في :  
new horizons in linguistics

١٨ — ماريون باي : ألس علم اللغة ، ص ٤٢ .

١٩ — هنري فلينش اليسري : العربية الفصحى ، ثورينا ، هنري جلديز ،

تحرير وتحقيق عبد الصبور شاعر ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

الماضي (١) ص ٢٩ : يعتمد المؤلف هنا تفسير E. Bonnenfant لصلح (تركيب Structures) ، ويقر بمخالفته تفسير بلومنفيلد Bloomfield الذي أخذ به أطب الفوبيين الأمريكيين .

٤٠ — ماريون باي : أساس علم اللغة ، ص ٥٣ ، ص ٥٣ .

٤١ — هنري فيليبس البيهقي : التشكيل العربي هذه العرب في حرب سر صناعة الإهاب لابن جن . تحرير وتحقيق عبد الصبور شاعر . مجلة مجمع اللغة العربية ، الجزء ، (٢٢) ، سنة ١٩٩٤ ، ص ٥٣ .

٤٢ — المرجع نفسه .

٤٣ — بدأ الدرس الحديث — في جهود عرب ومستشرقين — الطريق إلى أن بين العلاقات الوسيقية لغة العربية مختلفة عن الشعر العربي .

وكانت الخطورة الأولى على هذا الطريق هي فهم جديد لعرض الخطيب في ظل تتابع علم اللغة وعلم الموسيقى الحديثين .

وكانت الخطورة الثانية هي التكليف — في اللغة العربية — من العلاقاتGrammatical موسيقية تخدم ذلك العرض الخطيب وتحوله إلى عرض من الإيقاع تتما من التكيبة الخامسة التي يتعامل بها الشاعر مع خاتمة التركيب الذي من أموره وصوغ رحلقات .

كانت ركيزة هذه الدراسات على اللغة والموسيقى ، واستعمل بعض أصحابها بما يحيط بهم العلاج ، من معامل وجداول وطرائق كثيرة وإحصائية .

ونقص بالدراسات (القويدية) المحدودة التي سهلت السبيل إلى الدرس الفوري  
لمرورهن الخليل ونقدت تحفظات القراءة أربعة بحور .

ونقص بالجبرود (الهجرية) تلك التي تقطع طرائق حديثة ليغير نوسل  
ذلك العروض الخليل القديم .

أما الدراسات (الأصيلة) فهو التي تحوال الرسول إلى فهم جديد للعروض  
الخليل وتهضم عوارتها على أساس القراءة وموسيقية حديثة ، ثم الكشف عن أن  
ذلك العروض جزء من طاقات العربية وإمكاناتها الموسيقية :

كان لإبراهيم أبيس من أوائل العرب المحدثين الذين صرطوا جهودهم إلى علم  
اللغة الحديث ، وإلى النهاية درس طرازه العربي وأصواته وأصبعها ولمساته احسب  
نتائج هنا العلم . وفي دراساته المتممة بذلك المجالات اهتمامات واحدة بالشعر العربي  
وإشارات مرفقة إلى ضرورة دراسة هذا الفن بوصف الأصوات وخصائصها القاطع  
ودور النبر .

ولكن كل هذه كانت مقدمات لم تؤصل ولم تواصل لصل إلى تأثيرها . إذ لم  
يحيط أبيس في كتابه (موسيقى الشعر) الخليل والإحسان ، التلمذين لـ زيون الخليل  
والمطبع الثاني الأول لهذه الآرزن من الشعر الحديث .

وهذا عمل عام يهدى للدرس الصوتي والموسيقى والإحسان ، ولكنه لم يجد  
الأس القراءة لعمل الخليل ، ولم يجد بموسيقى الشعر إلى أوسع من ذلك العمل .  
رامي إبراهيم أبيس – إلى جانب كتبه في الأصوات واللغة والهجاء –  
كتاب :

– موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ م .

ومن أبرز المداولات (البيهيرية) محاورة محمد طارق الكاتب :

رأسلت هذه المعاشرة أن ساحتها وضع جداول لتكوين ميداناً لبحر الشعر  
تفاهميه وطله وزحافاته ، وذلك بتحويل التفاصيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، وطالعاته  
تبشير بعرفة وزن البيت وبعره ، وابصره بتحويل المروف المترفة والساكنة إلى  
أرقام ثنائية ثم الرجوع إلى تلك المداول .

ويقول إيه امتهى إلى أن العلاقة التي تربط بين موازين الشعر العربي والرياضيات  
هي أن وزن الشعر العربي بين عل التفصيات حيث تحوال الأحرف المترفة  
والساكنة بأسلوب ونط خاصين ، بينما يوجد في الرياضيات ما يُعرف بالأرقام  
الثنائية التي يمكن بواسطتها تحويل أي عدد بالرقين (صغر) و(واحد) ، فيتمكننا  
إذاً تحويل الحرف المترفة في الشعر العربي بالصفر والحرف الساكن بالواحد .

ويقدم صاحب المعاشرة خطوتان أخرى إلى البيهير بامتهان المسألة الأولى . فنجد  
أن وضع موازين الشعر العربي لأحصر المخليل على شكل جداول تحتوى على أرقام  
تدل على هذه الموازن ، يصل بالإمكان استعمال المسابقات الإلكترونية لفرض  
تحقيق وزن أي بيت من الشعر العربي ، طالما كان البيت متوزناً وأنهن ما يغدو منه  
المداول من أروع الضرر . واستعمال المسابقات الإلكترونية – هذه – لإيجاد  
موازين الشعر العربي قد يكون مقدمة لفهم تركيب الشعر وعماليه .

و واضح أن محاورة محمد طارق الكاتب – على أهميتها – تبيهية وليس  
تفصيرية ، إذ أن غالباً منها تبيه توصيل مقررات المروض المخليل ، لا تبيه هذه  
المقررات نفسها ولا تفسيرها .

راجع :

— محمد طارق الكاتب : موانع النثر العربي باستعمال الأرقام الثانية، المعرفة،  
الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧١ م

ومن المحاولات (التأصيلية) الثالثة :

١ - تقوم عمارلة شكري محمد عياد على إعادة النظر في علم الفروض العربي  
بدراسته على أساس من علم المؤسّن وعلم الأصوات ، ووفقاً من المعاشرة إلى  
الوصفيّة . وتطلب هذه الرؤى ميائة لم يعرض لها الفروض التفصيم : دروس  
خاصّة الأصوات والمقاطع وطبيعة التبر في اللغة العربية ، دروس الإيقاع وصلة  
بالوزن النثري بالبحث في موانع النثر العربي حسب معرفة دقيقة لأصول المؤسّن  
الظرفية مع نفع ما بين النثر والموسيقى من فروق في استخدام الإيقاع . ووجه  
عذان الأمرين — تابع علم الأصوات والموسيقى — صاحب العمارلة إلى  
مدخلين متداخلين لدراسة الفروض العربي .

الأول هو المدخل القرائي : ويصاحبه الفروض باعتباره تحكلاً لغويًا ينهض  
بمرتبة معرفة خصائص الأصوات القراءة ، وجعل أصل عن أن هذه الأصوات  
القراءة لا قيمة عروضية لها إلا إذا انتظمت على أساس موصيّن .

ولا يكتفى الروحنة الوراثية في الفروض من المقاطع القراءة ، فإن صاحب العمارلة  
يأخذ بما أخذت به الدراسات الحديثة للنثر العربي . فقد نظرت هذه الدراسات —  
وأاصحها لمسنّون — إلى الأجزاء التي ردت إليها التفاصيل — وهي الأسباب  
والآليات — طرجمتها غير صالحة لتحليل الأصوات القراءة . ونقول أصحاب هذه  
الدراسات إلى (المقاطع) ، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات  
القراءة ، على اختلاف القنوات ، هي أصلع ما تقدم إليه التفاصيل .

وند يا لها بatar المقلط أساس الأول ان بغريه وحنا بددها المروض الغري  
يكتف عما فيه من مراده النسب ، ولم يكن التفسير إلى أسباب وأوائل أو إلى  
متحركات وسراويل فلترة على كتف هذه النسب ، إن لا تقوم أوزان الشعر ، فـ  
أى الله من القذائف ، يغيرها .

ويقين شكري عليه كون اللغة العربية اللغة بغريه وكون هروجها هروجاً بغرياً ،  
ويعلم إلى اعتبارها اللغة كمية . ولا يعني أن الغربة غالباً من التبر والأوردة  
في الغروب العربي . نقية النبر في موسيقى الشعر العربي - هذه - من أبهج  
الحال الشاعر لطبع الإيقاع ، أو أنه يمكن النادر من إحداث التأثير الذي يريد  
يليقع التوافق والتنافر بين عدد من المناصر التي تزاحف معاً موسيقى الشعر .

وعندما أن حركة التبر الغنوي ليست ، وخدعها كل ما تحتاج إليه لفهم الطبيعة  
الموسيقية للشعر العربي ، فقد وجد أن موسيقى الشعر تتأثر بعامل الغنوي عام آخر ،  
وهي التفسير أو تغيير درجات الصوت .

والآن هو الدليل الموسيقي : ويبحث فيه صاحب المخواة الإيقاع وصلة الوزن  
الشاعري ، ويدعو إلى الاسترشاد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية .  
ويزيد بين الرؤى الشعرى والإيقاعى الغنوى ، والأول أحسن من الثاني ، تقليص الوزن  
الإيقاعى من الإيقاع ، والإيقاع نسب زمانية .

ويقوم الإيقاع الشعري على دعامتين من السمع والخبر ، منها تختلف وظيفة كل  
منهما في أعلى بعض القذائف . وبطبع الإيقاع الشعري خصائص اللغة التي يقال  
فيها الشعر .

وقد لعب طول المقطوع وأصرّ ما ذرراً عالماً أن بعض النساء فاق أهبة البر  
نفه، وإن كان البر - في الأصل - من أهم أسباب الطول. فمن مثل هذه النساء  
يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب المديدة بين الأصوات.

والخلال في هذه النسب المديدة، وكذلك اختلاف مواضع البر، مما من شأنه  
(الأوزان) الخلطة. والإيقاع الحاسس لوزن من الأوزان يأتى من الترتيب الخامس  
المطرد لقاطع هلا الوزن أو لزنته. الإيقاع - إذن - اسم جنس والوزن  
برع منه.

وكذلك يحصل الإيقاع أحياناً الدلالة على وجود الناسب مطلقاً، وأحياناً  
الخرى لإبراز هذا الناسب وتحقيق وجوده.

ونشير هنا إلى الزمن القديم - من هذه الجهة - بروتكتوري هيداد في تفاصيل المثليل  
تصورياً للأوزان العربية يمكن استخدامه والاستفادة منه، وإن كانت غير ملحة  
بيان طبيعة الإيقاع في هذه الأوزان. كذلك يرى في قواعد الرجال واللغة في هذه  
التفاصيل ظواهر مستردة من التمر العربي، ولا يمكن نفيتها إلا باستفرا. غالباً أو  
أوسع قواعد العروض المثليل - هذه. أشبه بطار تحول حملاء دراسة الإيقاع  
ودراسة الإيقاع من الأم، لأنها يمكن أن تجعل القراءين الكلية لمسيقى التمر  
العربي، فنعرف على القراء الجنية التي يرمدها العروض المثليل، وندين ما فيها  
من اربساط، ومتذكرة ما فيها من تسجيل واضح لظواهر الأوزان الشعرية، وما فيها  
من فروض نظرية لا صلة لها بهذا الواقع، وربكتنا - من جهة - أن ندين إمكان  
الرواية في هذه القراءات أو القصص منها.

رائع :

— شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية ) ، دار المعرفة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٨ م.

٢ - ونفهم خلورة كمال أبو ديب على الفنون التمثيل ودوره في تحفيز الإيقاع أساساً البحث .

ويقدم صاحب المقالة أساي塞ية تحليل إيقاع الشعر العربي باستخدام النموذج (---، ---، ---، ---، ---) أو (ف، غ، ح، هـ) .

ويرى أنه بهذه النموذج يمكن وصف التشكّلات المروقة في الشعر العربي . لكن الواضح - كما يقول - أن حركة الإيقاع وعلاقة النموذج فيه ، حركة أهليّة تفرضها طبيعة الفن ذاتها لا يمكنها تجاوزها صريرة .

ويرى أن الشعر العربي يفهم على نظام إيقاعي ذو ألس سعدنة يصعب تركيب النموذج وال العلاقة بين هذه النموذج ، والشعر البرد التابع من هذه العلاقة ، أدوارا جوهرية في صياغتها .

ويعرض فرجينا في طبيعة النبر الغنوي في العربية ، وعمل الألس هذه الفرجينا بين طرقها من تحديد مسماع النبر الشعري الجمر في التشكّلات الإيقاعية في الشعر العربي .

ثم يدرس تخلص النبر الشعري إلى لفتح من الواقع الطريقة المنهائية في التخلص وبتحليل العلاقة المقدمة بين النبرين الغنوي والشعرى (والنبر البيورى) ، ويتبين أن القدرة الإيقاعية الكلية ليست من الشعر من بطور التناول بين الواقع والبر والإلاحة في إطار تركيب النموذج فيه .

راجع :

- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو ودليل جلورى لغروسيل)  
الجليل ، ومقتدة في علم الإيقاع للقافر ) ، بيروت ، دار العلم للآباء ، الطبعة  
الأولى ، ١٩٧٤ م .
- ٢٤ — وجينا في هذا الفرض ، وهذه الالتباسات حول (الصيغة) إلخ :
- عزيز فليبيس البورعي : التربية النصرى ، منشورات ٥٣ ، ١٨٨، ١٩٣٦، ١٩٣٧، ١٩٣٨، ١٩٣٩ .
- ٢٥ — عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، لشارة رشيد رضا ، المدار ،  
الطبعة الرابعة ، ص . ٤ .
- ٢٦ — نفسه من ٢٥ .
- ٢٧ — نفسه من ٢٨ .
- ٢٨ — نفسه من ٣٩ ، ص . ٢٠ .

# الفهرس



## فهرست تحليل

### الفصل الأول

#### التعريف الجالي

( كثافة التعامل المخلل مع الواقع مدخل إلى طبيعة العادة الجالية به )

ص ٩ - ص ٢٦

اللائحة الاجتماعية للعلاقات البشرية الطيبة ، وسياسة مغلوس ( الواقع )  
و ( المجتمع ) .

اللائحة الجالية لقانون وسياسة مغلوس ( المخلل ) و ( القن ) . الواقع أهم من  
المجتمع ، والمخلل أعلم من القن .

القيوم الصحيح للواقع ولطبيعة العادة الجالية به مدخل إلى التهور الصحيح  
للمجتمع ولطبيعة صلة القن به .

( ١ )

كل صلة بالواقع ( التي يضم الطيبين والآبجع ) صلة اجتماعية .  
المخلل في الطيبة والمجتمع .  
المخلل في الطيبة .

ال الحال في المجتمع .

الصلة بين الحال في الطبيعة والحال في المجتمع .

يحيى ( الواقع ) من خواصه المتأللة يغير تفاصيل البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

( ٢ )

ووجه الناشر والمحصلين والصناديق الجالية موجود عن لا ينكره على الوعي

بـ، إذ هو وجده مستقل عن إرادة البشر وإنما كفهم وصرفهم .

يربط الوعي الحال بالفهم الحال الذي يتغير من طور إلى طور .

( ٣ )

عملية التعرف الحال أساسية في الحياة البشرية .

ثلاث متكلمات علمية وفلسفية في طبيعة التعرف والتفسير المتأللين .

منجان في البحث .

المصطلح والمصطلح بين التحقق في الذهن والتحقق بالشكل .

لكل من التعرف والتفسير تاريخ اجتماعي محدود بخبرة الجماعة .

( ٤ )

حد التعرف وحدوده . هو السبيل إلى حلقات التبريد والتسميم .

التذكرة هو الأسلس الأول التعرف .

تذكرة بين الممارس للذريكة والمستدعاة وتذكرة بين الصناديق للذرتك .

الشرف سبيل بيان المخصوصية والترعية .

الشرف سبيل العرفة ، وليس سبيل الصلة .

( \* )

أساس (الصلة) التفريم وهو ثمرة الإحسان .

القبول في الإحسان لأنّ صفات الشرك للوضعيّة وعوامله على حراس  
الشرك التناهية والمستديمة . نتيجة الشرف (الضمير) ونتيجة الإحسان (الشخص) .  
يتحقق كل إحساس بتفورم بعده ، ويكون الإحسان حالياً إذا انتهى بتفورم  
بعضه .

الصلة الجمالية هي تعامل جمال مع الواقع .

هذه الصلة ذات طابع اجتماعي .

## الفصل الثاني

### المعرفة الجمالية

( المعرفة مدخل إلى المعرفة )

ص ٢٧ - ص ٤٠

سيارحة المعرفة المعرفة الإيمان والتفير . المعرفة ليس (علمًا)  
ولكنها (المادة) المقلبة والتفكيرية للطفل .

سيارحة سلامة التقويم الجمال .

العلم والفن :

عن العناصر يبنها وتبين كل منها .

تبين المعرفة الجمالية .

معرفة تهدى من المانع التفكيرية في تبينها المعرفة الجمالية .

المقالة المروضية والمقالة الثانية .

الماديون المتنافرون .

العلم يتجاوز طلب ( الواقع في الدن ) إلى طلب ( الفن في الواقع ) .

ظاهر ( الواقع ) في العمل الفن لا ينبع إلا بتراث المكبلية .

خصوص ( الجمال ) وخصوص ( الفن ) .

( ١ )

المعرفة الجمالية ذات ( طبيعة ) فردية ذاتية و ( طرائع ) اجتماعية .

ثمرة الصفة الجمالية تشارك في تشكير المثل الجمال الأعلى للجماعة .  
 العلاقة بين الصفة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصفة الجمالية  
 وصور البناء، الفنون الخطية من ناحية ثانية :

- ثورة الصفة الجمالية ونشر المثل الجمال الأعلى .
- أثناً النساط العمل الملاحمات الجمالية .
- ولد ( العمل ) ( الأنسان ) .
- المثيرة الجمالية ثمرة الكتبة لعامل خاص مع الواقع .
- الورعن بالتجانس والآفاق .
- الورعن بحقيقة ( التأثير ) .
- الورعن بحقيقة ( الشفاعة والاسجام ) .
- الورعن بحقيقة ( التلب ) .
- الورعن بحقيقة ( الإيقاع ) .
- الورجه الآخرى ( التأثير ، الشفاعة ، التناقض ، ... الخ ) .
- من علاقات العنصر .
- الصفة الجمالية ترجع إلى التتعديل والتغيير والتغير .

( ٢ )

الجمال أشمل من الفن .  
 ( تاريخ الفن ) لا ( يشخص ) كل الناصر والخصائص والصفات الجمالية .  
 التعرف الجمال كالعمل الفن في طبيعتها ، والمثل الأعلى الجمال كالتأريخ الفن  
 في تاريخيتها .

التاريخ الفن الجماعة ما كرس ببراءته ، المراسيل التاريخية في حياة هذه الجماعة .  
 مشكلات نظرية ومتوجبة في تاريخ الفن .

اولاً: مشكلة ( الاستقلال الفنى ) لتطور صور الثقافة .

لابا : مشكلة ( خصوصية الطافرة الفنية ) بين صور الثقافة المخطفة ، وصلة هذه المخصوصية بالاتجاه الأساس لـ البناء ، النتائج من ناحية وبطريقة التطور التاريخي لهذا المجتمع أو ذلك من ناحية ثانية .

تاريجيان مطالبات الفن :

في الأول كان المجتمع ( جماعة في نفسه ) ، وفي الثانية كل المجتمع ( نفسه في جماعة ) .  
تصور ( منهجية ) حاضنة للتاريخ الفن .

## الفصل الثالث

### العارف الجمال

( المور النوعي مدخل إلى المهمة )

ص ١١ - ص ٩٦

يندور المترنح السكري والتهجّن الراهن حول ( علم الفن ) .

المبدأ الموجّه الآآن هو درس الطاغمة الثانية في ذاتها ثم في علاقتها .

إن المشكّل الذي يواجه الفنان مشكّل تشكيل .

نخرب ثمرات النجاح الكامل في درس الفن وفي التاريخ له :

التوانون الأخلاقي عند الكلامسيكيين ، التوازن النفسي والاجتماعي عند الرومانسيين ، التوازن اللوكي عند الرومانسيين .

المدخل الصحيح في أمرين : صلة الفنان بصلة الفن من جهة طبيعة التعرف  
الجمالي ، وصلة الفنان بصلة الفن من جهة المعرفة الجمالية :

( ١ )

صلة الفنان بصلة الفن من جهة التعرف الجمالي :

ينهض الفن بهذا رمزى موال للبناء الاجتماعى ، حيث يورى في هذه المؤازلة  
تشكيلا - كل ما يدور به الواقع .

بـيل التاريخ الفـيـالـ السـكـونـ والـجـيـدـ رـاـحـانـةـ ، وـبـيلـ الـعـلـ الفـيـالـ التـدـبـيلـ  
وـالـتـرـبـرـ وـالـغـيـرـ .

تـازـعـ بـيـنـ هـاـصـرـ المـرـفـ فـيـ الـعـلـ الفـيـ منـ نـاحـيـةـ وـحـقـاقـ تـكـبـيلـ هـذـهـ الـهـاـصـرـ  
فـيـ قـاتـ الـعـلـ الفـيـ منـ نـاحـيـةـ ظـاهـيـةـ .

وـتـازـعـ بـيـنـ سـخـانـ تـكـبـيلـ فـيـ الـعـلـ الفـيـ منـ نـاحـيـةـ وـقـالـيدـ الـتـارـيـخـ الفـيـ منـ  
نـاحـيـةـ ظـاهـيـةـ ، وـتـازـعـ بـيـنـ تـكـبـيلـ جـالـ فـيـ الـعـلـ الفـيـ يـسـعـ إـلـ التـعـرـرـ منـ نـاحـيـةـ  
وـتـكـبـيلـ ذـارـعـ اـجـتـمـاعـ فـيـ الـوـاقـعـ يـسـعـ إـلـ التـقـيـدـ منـ نـاحـيـةـ ظـاهـيـةـ .

الـعـرـازـ حـولـ الـأـسـاسـ الـمـالـ الـذـيـ يـصـلـ مـنـ (ـالـغـيـرـ)ـ أـحـلاـ (ـالـغـارـضـ)ـ .  
وـاسـتـارـ حـولـ اـجـتـمـاعـ اـجـتـمـاعـ الـفـيـكـرـ الـمـالـيـ يـصـلـ بـالـجـمـعـلـ فـيـ الـعـلـ  
الـفـيـ - بـيـنـ الـمـرـفـ وـتـكـبـيلـ وـمـغـزـيـ ذـلـكـ فـيـ حـلـةـ الـفـرـدـ بـالـاجـتـمـاعـ .  
لـاـ بـيـنـ الـرـفـ - حـنـ اـصـاحـهـ الـفـانـ - لـاـ بـدـ تـكـبـيلـ .  
(ـشـكـالـيـةـ الـفـانـ)ـ (ـشـكـالـيـ)ـ لـاـ (ـشـكـالـيـةـ)ـ (ـتـوـصـلـ)ـ .  
تـكـبـيلـ مـدـخلـ إـلـ الـرـفـ وـلـيـسـ الـعـكـسـ .

( ٢ )

حـلـةـ الـفـانـ يـعـيـهـوـهـ مـنـ جـهـةـ طـبـيـةـ الـفـرـقةـ إـلـيـاهـ :

(ـالـفـيـ فـيـ الـوـاقـعـ)ـ لـاـ (ـالـوـاقـعـ فـيـ الـفـيـ)ـ .  
لـيـسـ قـةـ مـثـلـ سـابـقـ الـعـلـ الفـيـ ، وـلـيـسـ قـةـ مـثـلـ يـتـيـهـ إـلـهـ .  
إـنـ الـفـرـادـ الـفـيـةـ وـالـأـصـرـ وـالـبـادـيـةـ ، الـجـمـالـيـةـ وـالـفـيـالـيـةـ لـاـ تـمـعـ (ـعـاـمـ)ـ  
لـعـلـ الفـيـ لـمـ يـوـجـدـ بـدـ إـلـاـ يـقـطـ بـنـاهـمـ تـكـبـيلـ .

**صلة القراءى بالتراث :**

ما هو تأثيره يقترب بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة .  
التراث على مفترق الطرق .

**صلة العمال بالأخلاق :** إذا سعد المواجهة التشكيلية فإن هنا يبنى العمال على  
العمال بالرغم الأجياد لدى الفنان ، ولانا سع — فن العمل الفنى —  
الشكل والمعنى فان هنا يبنى اتحاد العمال بالأخلاق لدى الفنان . ففن في  
سبيل المعرفة .

## الفصل الرابع المعروف الحال

(كيفية التعامل مع الأماء مدخل إلى التشكيل)

ص ٩٧ - ص ١٤٤

يختلف المفهوم والمعنى (الكتابي) الذي يتعامل بها كل منها مع أماء واحدة من المفاهيم.

الأخلاقيون والعماليون يختلفون في المفهوم - السبيل الفوري هو البدء بالاعمال.

غاية الشر من (كيفية) خاصة في التعامل مع أماء واحدة.

( بهذه التشكيل الحال ) لما دلائلها النهاية التي تبرهن في ( بذلة الموقف ) .

القصيدة ( بهذه ) لغوية مركبة يمكن تناولها من منظور الناشر .

وحدة القصيدة : ثُرَّة البحدل بين ( بذلة التشكيل ) و ( بذلة الموقف ) .

بيان التأثير النبوي في القصيدة ( أخطاء ) لغوية - من الأمور والمعنى وال العلاقات - بفتح ( التركيب ) من تفاصيلها وبياناتها .

أدوار ( دلالية ) من الجانب الثاني من السياق النسبي .

نماح الناشر في أنه يصل الناطق الغربي ( ناطقاً خالقاً ) إلى أن يكون بعض تلك الأخطاء الغربية ( صوراً ) وإن تكون كهذه تلك الأخطاء الغربية ( أخطاء رمزية ) .

يرجع الفعل المأمور للنشاط الغرني كل هنوز إلى مرضه من نظرية ، كايلرجه كل نظام إلى علاقته بيئته ، محدداً لبيان التسرى وجهه نحو البناء الشعري الكامل .

ليس التصييد أبداً لغرياً ولكنها كثيبة خاصة في التعامل مع اللغة ، وليس صاحب «المجال الأدبي» عالم لغة ولكن علم اللغة الحديث أداة أول تأسيس (علم الأسلوب) خاصة و (علم المجال الأدبي) عامة .

( ١ )

يراجع الناشر أمرين : متى تطورت لغة جاهد في مصر ، وتراث التشكيل الغرني في شعر المخافة ؛  
ترس التصييد إلى الوجود (التشكيل المايني) من خلال الموجود (الراهن  
الغرني) .

إن صفة (الجدة) التي تصف بها كثيبة تعامل الناشر مع أداته الغرنية، ليس  
مطلاقة ، وإنما هي حكمة (يختلق) هو المقص المأمور في تاريخ الشعرى ولغة البد الشعريه  
معن تفرد العمل الشعري . الشعر الحديث يفسر الشعر القديم .  
دفع فكره (الأغراض الشعرية) .

( ٢ )

التصييدية رمزية يقيناً (تنظيم النظر) ليس على نقط تظيم الواقع المايل ،  
ولنما هو على نقط الصلالات المبلدة . والتجددية — في جوهر ذلك الواقع وحقيقة  
يقيم الشعر موازاته الرمزية للراهن بالكلمات .

ويقظ تعلم الكلمات في الصيغة على الرسم بالتأثر والتأثر والتأثر  
والإيقاع ، وعمل الرسم بدرجها الأخرى من تأثر ونشوز ونافض .

سيطر إيقاع العمل الشري (قبل التشكيل) على الناشر ، وسيطر الناشر على  
الكلمات ليشكل بما عدا العمل .  
إذ الناشر متوجه بإيقاع سيطر يطلب التشكيل ، وصل الناشر أن يلى ، بأن  
بعض الكلمات لطالب هنا التشكيل .

ينحصر الشعر بالكلمات مدلولاً لها الخطابة وطوابعها الاشارية ، إذ ليست  
الكلمات - في الشعر - علامات بل من كائنات ليس (الاغراض) من خالقة  
الصانع ، وإنما خالقة الصانع من (تشكيلات الكلمات) .  
ويدى زروع الإيقاع إلى الأشكال التي المرئية الكلمات : ليست وحدات  
غمدات وإنما أنظمة وتشكيلات .

( ٢ )

الشعر كثيبة لنوية خاصة .

يتعامل الناشر مع اللغة العازبة بكلفة غير مادية .  
لا يتعامل الناشر مع (النظم) العادي اللغة .  
إن الشعر ، لا يختلفون الشعر طلب ، بل إنهم يختلفون اللغة أيضاً .  
يختلف الشعر تماماً نحوها (قباسياً) ، ليس إلى نظم المجرى له (قبلاً) .  
لا يعلن الناشر (كلمات) وإنما يطلق (علامات) .  
(التوصيل) غاية النظام المجرى العادي ، و (التجليل) دخيل عمل النظام  
المجرى العادي وعمل النظام المجرى الشري ، إنما (التشكيل) لمبة الناشر ورسالته  
إلى الحال .

الترجمة العلمي: درس طبيعة الأنظمة والمتلات الفرعية ، دروس الماء  
البيان والتراكيب والبنية في العمل الشعري :

من جهة طيبة الأهل والملائكة المقربة :

الاجتياح لسان (جامعة) لغة الشعر و (جامعة) لها.

الله التمرين لا يخلق التمر فحسب ، بل إنها تحمل الله التمارين طائفتها ، لأن  
ما يحمله التمرا ، يتم وينتشر في النظام النموي العادل .

**النحو - التكمل** - تتحقق بالرثابة إلى المثلث الغربي الجديد.

تارع - في كل فعل شرعي - بين التوصيل وهو الأساس في معاية الفقه  
العادية ، والشكيل وهو الأساس في معاية الفقه المعتبرة .

ومن جهة نشاط البيان والتركيب والبنية في العمل التمثيلي:

دور الأنظمة وال العلاقات الفرعية في تحضير مسحة الدم .

لأنه ينطوي على إثباتات معاصرة لفترة ما بعد العصر الذهبي، مما يدل على أن المخطوطات التي يحتوي عليها من الأدلة على صحة التأريخ المذكور في المخطوطة.

#### - الافتتاحي الاربعي لكلمة Stepstage

$\therefore \left( \frac{3}{2}x^2 \right) + \left( \frac{5}{2}x \right) + \left( 5x^2 \right)$

**المرت**: التكيل العرق عداد الموسيقى الشعرية وشعرها، وهو يتجاوز  
الفترات المرونة.

العلاقات (البروتوكولي) والامميات الرسميات لدولة الاردن (النظام)

الصلة الأذاعية التعمير.

دور (البر) في تغيير الأشكال الموسيقية للنثة .

الصيغة : صلة التغيرات التي تغيرت مع الكلمات - التغيرات الداخلية ، والواحد والرابع التصريفيه (الإلاصان) - بالتركيب والموسيقى التمرن وبكيفيه الاستخدام التمرن للنثة طنة :

لم تتمل العربية فدراً متلوها من الصبح ، وإنما نقلت مينا على أخرى ،  
الصبح ذات الإيقاع الصاعد .

بالحظ من الشر ليثار الأوزان ذات الإيقاع الصاعد .

الصلة : النظم التمرن من العمل الأول عامه والتغيرى خاصة حاليات تجدى  
من طلاقن نظم الكلمات ومبنيات التأليف بينها ، وفي أركان الجلة ومحاسنها ،  
وفي (تفاصل) كل ذلك ، وفي (فافلته) وآثاره في بنية القصيدة من الجهةين  
التركيبية والزمرة .

(نظم) منه عبد القاهر الطرهان : لا يرى الكلمة إلا في (علاقة) ،  
ولا يرى (العلاقات) من الجلة الشعرية إلا من جهة أنها أدوار جالية .

تراث الحال القديم (وحدة الجلة التمرية) ، علم الحال الأول (وحدة  
العمل التمرى) .

## فهرست عام

- مقدمة ص ٥ - ص ٨
- الفصل الأول : التعرف بالمال  
(كيفية التعامل بالمال مع الواقع مدخل إلى طبيعة العملة المحلية به) ص ٩ - ص ٢٦
- الفصل الثاني : المعرفة المالية  
(التعريف بمدخل إلى المتابعة) ص ٢٧ - ص ٤٠
- الفصل الثالث : التعرف بالمال  
(المدر التوسيع بمدخل إلى المتابعة) ص ٤١ - ص ٩٦
- الفصل الرابع : المعرفة بالعمال  
(كيفية التعامل مع الأداة بمدخل إلى التشكيل) ص ٩٧ - ص ١٣١
- فهرس . ص ١٣٥ - ص ١٥٣

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية  
١٩٨٢/١٩٧٨

الترقيم الدولي  
٦ - ٦٨ - ٣٣٥٢ - ٣٧٧

مكتبة دار نشر الفلكية  
٢١ شارع كليل صدقي، بالنجادة  
ت : ٩٦٠٤٦

